" دراسة للموضوعات الأسطورية المصورة على فسيفساء منطقة شهبا بسوريا "

د.مصطفى محمد قنديل زايد•

تقديم:

يهدف البحث إلى إلقاء الضوء على الموضوعات الأسطورية التي تشتملها فسيفساء منطقة شهبا[1] التي تضم مدينتي شهبا والسويداء أو بالأحرى منطقة الهضبة الجنوبية من سوريا، والبحث يشتمل على مجموعة من الفسيفساء المتميزة المحفوظة بمتحف شهبا، ومتحف السويداء، ومتحف دمشق الوطني وهي من نتاج دراسة ميدانية وتحليلية للباحث.

جدير بالذكر أن اللوحات قد نشرت بالفعل غير أنها تفتقد للدراسة التحليلية؛ وإن نالت موضوعاتها حظها من الدراسة الوصفية – التي جاءت أحياناً غير مكتملة وفي أحيان أخرى أقل ما توصف به أنها غير دقيقة – بينما في الوقت نفسه لم تحظ زخارف هذه اللوحات بأية دراسة ففي أحيان كثيرة تنشر اللوحة دون إطارها الذي يشتمل على زخارف متنوعة ولها علاقة بالموضوع الرئيسي للوحة وفي أحيان كثيرة يمكن تأريخ اللوحة من خلال زخارفها، إن النشر غير الدقيق من الباحثين الأجانب

• **أستاذ الآثار اليونانية والرومانية المساعد –كلية الآداب – جامعة عين شمس.**

[1] مدينة بمحافظة السويداء جنوب سوريا تقع على بعد ٨٥ كيلومتر إلى الجنوب من مدينة دمشق وهي مدينة جبلية تقع على أحد تلال جبل العرب وتحيط بها الجبال والتلال، مناخها معتدل صيفا بارد في الشتاء حيث تتساقط الثلوج على المدينة والتلال المحيطة، وقد سميت فيليبوبولس نسبة إلى الامبراطور الروماني فيليب العربي ابن مدينة شهبا الذي حكم الامبراطورية الرومانية من ٢٤٤ – ٢٤٩م. أشارت التنقيبات الأثرية أن تاريخ مدينة شهبا يرجع إلى العصر الحجري، وهناك العديد من الكهوف والتشكيلات الطبيعية في محيط المدينة التي كانت موطن ومسكن للإنسان القديم. بينما كان تأسيسها في عصر الإمبراطور فيليب العربي أو ماركوس يوليوس فيليبوس الأكثر أهمية إذ تحولت شهبا فيه من قرية نبطية صغيرة إلى مدينة رومانية كبيرة، فقد أمر الإمبراطور بتوسيعها وإعمارها وجعلها تضاهي كبريات المدن آنذاك وخاصة روما، حتى أطلق عليها أحياناً اسم " روما الجديدة"، فجاءت على التخطيط الهيبودامي الروماني، بشوارعها المتعامدة بانتظام، والتي تشكل نقطة لقائهما في الوسط ساحة بيضاوية الشكل أو ما يعرف بالفوروم، وكانت المدينة محمية بسور دفاعي ذي أبعاد ضخمة وكل ضلع منه مجهز ببوابة ضخمة على هيئة قوس النصر، كان يصل إليها الماء بواسطة قنوات مياه أو Aqua Ductae من ينابيع تقع على بعد ١٧ كيلومتراً شرقي المدينة، وتحتفظ المدينة بعديد من المباني المهمة كالمعبد والمسرح والحمامات العامة وظلت المدينة عامرة بالسكان إبان العصور البيزنطية والإسلامية. لمزيد من التفاصيل راجع:.Segal,A.,1981, 111 -118؛ عزت قادوس، ٢٠١٠، ٨٣ – ٩٠.

لهذه اللوحات دفعني لدراسة متأنية ومعمقة لهذه اللوحات. يشتمل البحث على موضوعات متنوعة من الميثولوجيا الكلاسيكية والتي وظفت توظيفاً مناسباً للفترة التي ترجع إليها اللوحات، كما تشتمل اللوحات على عناصر زخرفية وهندسية لها دلالتها.كما تضمن البحث التركيز على تغلغل العناصر الكلاسيكية والعناصر الشرقية؛ الأمر الذي يشير إلى التفاعل الحضاري للحضارة السورية والحضارات الوافدة عليها في منظومة حضارية فعالة.

يلقي البحث كذلك الضوء على أهمية مدينة شهبا وما حولها وثراءها حضارياً، كما يلقي الضوء على دور الإمبراطور الروماني ماركوس جوليوس فيليبوس أغسطسMarcus Julius Philippus Augustus أو فيليب العربي (٢٤٤ – ٢٤٩ م)[٢] السوري الأصل في إثراء سوريا القديمة حضارياً وخاصة شهبا مسقط رأسه والتي تحولت في عصره من قرية صغيرة إلى مدينة رومانية كبيرة، حتى أطلق عليها حينذاك روما الجديدة، ولا تزال الشواهد الأثرية الباقية بها سواء كانت معمارية أو فنية شاهدة على الدور الحضاري المتميز الذي قامت به مدينة شهبا منذ عصر فيليب العربي وحتى نهاية العصر الروماني[٣]، حيث استمرت هذه المدينة مزدهرة حتى أصبحت مقراً للأسقفية في القرن الرابع الميلادي[٤].

لعل لوحات الفسيفساء المتنوعة تقنياً وفنياً وأحياناً تفردها من حيث الموضوعات تنافس في روعتها فسيفساء تونس وفي أحيان كثيرة تتفوق عليها، ولا تخلو الدراسة من دراسة مقارنة بالموضوعات المناظرة المصورة على فسيفساء الولايات الرومانية المختلفة. يلقي البحث الضوء على مبدأ الرمزية الذي استخدمه الفنان في عديد من الموضوعات لتحقيق الهدف من إقامة هذه اللوحات؛ إذ من غير المنطقي أن تكون هذه اللوحات كانت بغرض الزينة والتجميل فحسب. كما تهدف الدراسة إلى تأريخ هذه اللوحات طبقاً لسماتها الفنية وطبقاً لزخارفها وللدراسة الفنية المقارنة.

[2] ولد عام ٢٠٤م في مكان يعرف اليوم بمدينة شهبا وعندما اعتلى فيليب عرش روما سميت المدينة على اسمه، اكتسب شهرته بسبب انحداره من عائلة ذات أصول عربية. تشير الدراسات التاريخية أنه اكتسب المواطنة الرومانية بفضل والده الذي كان قد اكتسبها منذ أمد بعيد، التحق بالجيش وحقق انتصارات عديدة على الساسانيين عام ٢٤٣م مما كان له أكبر الأثر في بزوغ نجمه في الجيش الروماني حينذاك، ثم حقق انتصاراً محققا على جورديان الثالث عام ٢٤٤ م، ومن ثم تربع على عرش الإمبراطورية الرومانية في الفترة من ٢٤٤ م وحتى ٢٤٩ م وفي عصره احتفل بمرور ألف عام على نشأة مدينة روما التي تأسست عام ٧٥٣ ق.م، لمزيد من التفاصيل، راجع:
Bowman, A., 2005, 36; Canduci, A., 2010, 67.

[3] Odenthal , J., 1987,18 -20 .

[4] عزت قادوس، ٢٠١٠، ٨٤.

تتميز هذه اللوحات بتنوع الموضوعات الأسطورية المصورة فضلاً عن التنوع الهائل في العناصر الزخرفية ما بين عناصر نباتية وهندسية وحيوانية وأسطورية؛ وهذه سمة الموازيكو الروماني منذ عصر أغسطس؛ حيث استغل الفنان الروماني الأشكال المتباينة المترتبة عن تداخل العناصر الزخرفية(٥)، ويمكن ملاحظة التنوع الزخرفي الهائل في هذه اللوحات – موضوع البحث – مع التنوع في الأشكال الناتجة عن الزخارف الهندسية والنباتية والأسطورية؛ الأمر الذي يشير إلى أهمية الدراسة التحليلية لهذه المجموعة المتنوعة والتي تلقي بظلالها على مجموعة من الأهداف والنتائج.

ورغم أن الموضوعات الأسطورية كانت قليلة الانتشار سواء في العالم الهلينيستي أو الروماني لسببين أولهما أن اللوحة الرئيسية لم تكن تسمح إلا بتصوير منظر يقتصر على ثلاث شخصيات على الأكثر، والسبب الثاني أن المشاهد الأسطورية كان يفضل تصويرها في لوحات على جدران المنازل والفيلات كما في التصوير الروماني(٦)، ورغم هذه الندرة إلا أن لوحات مدينة شهبا تعد استثناء من هذه القاعدة؛ فجاءت غالبية اللوحات المكتشفة تصور مشاهد من الميثولوجيا اليونانية نظراً لأهمية هذه اللوحات من ناحية،وخصوصية المكان والزمان من حيث توظيف هذه الأساطير للتعبير عن معان وأفكار معينة على الأرجح من ناحية أخرى.

اختيرت اللوحات الفسيفسائية من منطقة شهبا التي تحمل موضوعات أسطورية وتعبر عن أحداث أسطورية،واستبعدت الدراسة اللوحات التي تصور شخصيات أسطورية منفردة، ولذا اشتملت اللوحات على عدة موضوعات؛ بعضها صورت بعض الآلهة الكبرى وأخرى صورت بعض الآلهة الصغرى وثالثة صورت بعض الأبطال في المفهوم العقائدي الكلاسيكي؛ أما عن الآلهة الكبرى التي صورت على هذه اللوحات المكتشفة فهي ديونيسوس وأفروديتي وأريس وأرتميس، أما الآلهة الصغرى فهي إيروس وبوثوس والخاريتيس وبان، ومن الأبطال كان هيراكليس وبيلوبس.

ديونيسوس:–

كان ديونيسوس(٧) هو المعبود الرئيسي في منطقة الهضبة الجنوبية من سوريا وحامي حماها؛ ولذا كان يطلق على هذه المنطقة في العصرين الهلينيستي والروماني

---

[5] عزيزة سعيد محمود ، ٢٠٠٣، ١٦٤ .

[6] عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ١٤٧.

[7] ابن زيوس من سيميلي ومعبود الخمر والنشوة وراعي المسرح عند الإغريق؛ فقد نشأ المسرح من طقوس عبادته، كما انفرد ديونيسوس بأنه المعبود الأوليمبي الوحيد الذي ولد مرتين، وترجعه معظم المصادر إلى الأصول الشرقية حيث نشأت عبادته في آسيا الصغرى وخاصة في فريجيا وليديا، وكان له أتباع من الذكور وهم الساتيروي والسيلينوي ومن الإناث المايناد، بل دخل مجموعة من الآلهة الصغرى في حاشية هذا المعبود من أمثال إيروس وبان وغيرهما، صور ديونيسوس في الفن بكثير=

اسم "ديونيساس" نسبة إليه(٨)، كما أطلق على مدينة بانياس في هضبة الجولان هذا الاسم نسبة إلى بان معبود المراعي والذي كان من أهم أتباع ديونيسوس. جدير بالذكر أن هذه المنطقة كانت – ولا تزال– من أخصب مناطق سوريا إنتاجاً للكروم والفاكهة ومن ثم جاء الارتباط بين المعبود والمنطقة.

حظي ديونيسوس في العصرين الهلينيستي والروماني بأهمية خاصة؛ حيث كان من الآلهة المحببة لدى الشعوب ويكمن هذا الحب في كثرة أتباعه ومريديه وتعدد أعياده واحتفالاته فضلاً عن اكتسابه لصفات وخصائص جديدة في العصرين الهيلينستي والروماني، ومن ثم انتشرت عبادته انتشاراً كبيراً في منطقة الشرق الأدنى؛ إذ عثر في مدينة شهبا وحدها – حتى الآن – على لوحتين كبيرتين له.

اللوحة الأولى:

لوحة مستطيلة الشكل(٩) (لوحة رقم ١) تصور ديونيسوس يسكب الخمر في حضور بان، تخلو هذه اللوحة من كتابة أسماء الشخصيات؛ حيث اكتفى الفنان بالمخصصات الفنية للدلالة عليها؛ واللوحة محاطة من الخارج بإطار عريض ذي لون بني فاتح يخلو من الزخارف يليه خط تحديدي رفيع ذو لون أسود، يليه إطار مزخرف بأشكال هندسية عبارة عن دوائر متتالية في كل من الأُطر الجانبية وأعلى اللوحة، ودوائر متداخلة في الإطار السفلي فقط؛ حيث أفرد الفنان مساحة أكبر لإطار اللوحة السفلي. لونت الدوائر في هذا الإطار باللون البني الغامق وصور بداخلها معينات لونت باللون البني الفاتح يتوسطها زخرفة صغيرة هندسية تأخذ أحياناً شكل الصليب اليوناني أو المتساوي الأضلاع تارة وشكل الصليب المحور تارة أخرى(صورة رقم ١)؛ وكلاهما نفذ باللون البني الغامق. هذا الإطار الخارجي العريض يحيط بإطار آخر داخلي والذي يحيط بالمشهد الرئيسي في اللوحة، الحد الفاصل بين الإطارين الخارجي والداخلي عبارة عن خطين تحديدين أحدهما باللون الأسود يليه خط تحديدي باللون البني الفاتح.

أما عن الإطار الداخلي فهو يماثل نصف الإطار الخارجي من حيث المساحة، وزخرف بشريط متموج منفذ بطريقة المنظور وبه ألوان خلابة تجمع بين ألوان الأصفر والرمادي والأحمر والأسود ثم يأتي شريطان تحديديان يحيطان باللوحة

=من المخصصات مثل الكانثاروس أو أغصان الكروم واللبلاب وعصا الثيرسوس وقرن الخيرات، راجع :

Euripides: Bacchae.462; Apollodorus , II.5.3 ; Grant , M ., 1963, 284 ; Kerenyi , C ., 1967, 284 – 296 .

8 Balty, J., 1977, 48-57.

9 عثر عليها بالقرب من منطقة الحمامات بشهبا، وأبعادها ٣,٤٠ م طولاً ، و ١٧ ,٢ م عرضاً، ومحفوظة الآن بمتحف شهبا بدون رقم.

الرئيسية Emblema أحدهما باللون البني الفاتح والآخر باللون البني الغامق على التوالي.

أما اللوحة الرئيسية فقد صور بها ديونيسوس واقفاً(صورة رقم ٢) في وضع أقرب إلى الثلاثة الأرباع، صور عارياً يحيط بجسمه من الخلف الهيماتيون؛ اذ صورت تنسدل من فوق كتفه الأيمن بوضع متطاير، كما تحيط رأسه هالة دائرية، يستند بيده اليسرى على أمفورا ضخمة وفي الوقت نفسه يمسك باليد اليسرى عصا الثيرسوس، بينما يمسك بيده اليمنى المرفوعة إلى أعلى بالكانثاروس (١٠) والتي تستند بدورها على قرن خيرات، ويبدو من المشهد أن شراب النكتار الموجود بالكانثاروس يتساقط عن طريق قرن الخيرات إلى الكراتير الذي يمسك به بان – رب المراعي والرعاة وحامي حمى الطبيعة جميعا – (١١) بكلتى يديه لتلقي تلك القطرات بينما ممثلة عصا معقوفة من أعلى يبدو أن بان يمسك بها؛ فهي عصا الرعاة، فكثيراً ما صورت في الفن اليوناني والروماني لتدل على مهنة من يمسك بها. بينما يربض على يمين المشاهد فهد صغير في حالة سكون بعيد عن قطرات النكتار كما هو معتاد في الفن(١٢).

صور أسفل قدم ديونيسوس سلة تخرج منها الثعابين ربما تشير إلى خصوبة الأرض مما يشير إلى خصوبة المنطقة، فديونيسوس حامي المنطقة وهو رب

[10] عبر الفن اليوناني عن ديونيسوس في أغلبية تصويره يمسك بإناء الكانثاروس وهذا لا يمنع أن آلهة أخرى أمسكت به أو يمنع في الوقت نفسه أن يمسك ديونيسوس بأي نوع آخر من الأواني ،راجع:
Webster , T., 1939 , 118 , fig .5 ; Beazely , J .,1963 , 292, fig.39 .

[١١] أجمعت أغلب المصادر على أنه ابن لهرميس من الفاتنة دريوبي والبعض الآخر ينادي بأنه ابن لديونيسوس أو أدونيس، على أية حال هو كائن مركب بين الآدمي والجدي فجسمه جسم إنسان بينما ساقاه وأذناه تمثل ساق وأذن الجدي وينبثق من رأسه قرنا الجدي أيضا، هو رب القطعان والغابات والمراعي وسيد الرعاة وحاميهم، ولعل لتخصيص الجدي ليحمل صفات بان أكبر الأثر على الصلة الوثيقة بينه وبين ديونيسوس؛ حيث إن الجدي هو الحيوان الذي كان يقدم قربانا لديونيسوس، عبد هذا المعبود في أركاديا وانتشرت عبادته بانتشار عبادة ديونيسوس في كافة الأرجاء، كما يوجد بالهضبة الجنوبية في سوريا وخاصة منطقة الجولان تل أطلق عليه تل البانيوم نسبة إلى غنى هذه المناطق بالغابات والمراعي، عن أسطورته راجع :
Herodotus: II, 145; Ovid, Metamorphoses, III, 356 – 401; Morford, L . & Lenardon, R., 1991, 267.

[12] يحتفظ المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية بتمثال لديونيسوس صبياً عارياً مصنوع من المرمر ارتفاعه ٤٠ سم وإلى أسفله فهد يرفع رأسه لأعلى ينتظر فيما يبدو أن يرتشف قطرات الخمر المسكوب من كانثاروس ديونيسوس، يؤرخ التمثال بحوالي منتصف القرن الثاني الميلادي، راجع :عزيزة سعيد محمود : ٢٠٠٠ ، ٣١١ – ٣١٧ . كما صور على لوحة الشيخ زويد المحفوظة بمتحف الإسماعيلية ديونيسوس يسكب قطرات الخمر ويرتشفها الفهد، راجع :
Cleadat, M., 1914, 20- 22.

الخصوبة. وفي الوقت نفسه تشير سلة الثعابين الكيستا Cista إلى طبيعة أسرار ديانة ديونيسوس، ولهذا وفق الفنان في وضع الكيستا تحت أقدام ديونيسوس؛ الأمر الذي يشير إلى هيمنة المعبود ومن ثم انتصاره على قوى الشر.

لم يوفق الفنان في صياغة النسب التشريحية لجسم الإنسان بالشكل الصحيح؛ فجاءت أطراف ديونيسوس غير متناسقة مع بقية الجسم سيما فخذيه، بينما نجح الفنان في إضفاء الأهمية القصوى للمعبود من خلال تصويره يشغل معظم مساحة اللوحة الرئيسية، ومن خلال تصويره بكافة مخصصاته الفنية وأهمها الثرسيوس والكانثاروس وقرن الخيرات والفهد وسلة الثعابين فضلاً عن أهم أتباعه في الفن المعبود بان، لذا لم يحتج الفنان لكتابة أسماء الشخصيات المصورة كما هو معتاد في فن الفسيفساء الرومانية. ورغم أن الفنان صاغ خلفية المشهد خالية من الزخارف تماما ولكنه في الوقت نفسه وفق في صياغة الخلفية باللون البني الفاتح والذي جاء مغايراً عندما لون هيماتيون ديونيسوس المتطايرة باللون البني الداكن، ثم قام بتلوين جسم ديونيسوس باللون الأبيض المختلط باللون الأحمر فجاء الجسم البشري أقرب إلى الواقع إلى حد كبير، كما حقق بعض العمق من خلال تصوير التواءة خفيفة في الجزء العلوي من الجسم، كما تمكن من صياغة الفهد الرابض مع كيستا الثعابين أمام ديونيسوس وبان؛ الأمر الذي حقق إلى حدٍ ما عمقاً في المنظور رغم عدم زخرفة خلفية المشهد.

استخدم الفنان طريقة Opus Vermiculatum أو المكعبات متناهية الصغر لصياغة اللوحة كما قام الفنان بتلوين طبقة المونة في كل أجزاء المشهد بحسب ألوان المكعبات التي تحيط به فبَدت وكأنها لوحة مرسومة[١٣]؛ حيث نُفذت اللوحة بمكعبات Tesserae متناهية في الصغر تتراوح أضلاعها من ٢ – ٤ مم في الأطر بينما تصل إلى ١ – ١،٣م في اللوحة الرئيسية[١٤]، وقد أولى الفنان اهتمامه بالموضوع المصور أكثر من اهتمامه بطريقة صياغة المكعبات في صفوف منتظمة، كما أنه استخدم الألوان المتنوعة في هذه اللوحة[١٥].

ولعل موضوع هذه اللوحة يشير إلى الديانة التي تنادي بأمومة برسيفوني لديونيسوس وتقول بأن زيوس عشق برسيفوني وهي ابنته من ديميتر وجاءها في صورة ثعبان فأنجبت منه طفلا حاولت هيرا الانتقام منه كعادتها فأرسلت له مجموعة من التياتن الذين قطعوه وأكلوا لحمه، ولكن أثينا أنقذت قلب الطفل وأعطته لزيوس الذي صنع منه

13 Heing, M., 1983, 117; Pollitt, J., 1986, 212.

عزيزة سعيد محمود : ٢٠٠٣ ، ١٣٥ – ١٣٦.

14 تم قياس عينة متفرقة من مكعبات هذه اللوحة وتبين أن أكثر المواضع دقة وتنفيذاً هو صياغة المعبود ديونيسوس في اللوحة حيث لم يتعد ضلع المكعب عن ١مم .

15 عن تنوع االأحجار والرخام والزجاج المستخدم ومن ثم تنوع ألوانها في صناعة الموزايكو الرومانية، راجع:

Dunbabin, K., 2006, 280.

شرابا سقاه لمعشوقته سيميلي فحملت الطفل في أحشائها وأنجبت ديونيسوس الجديد، وتأتي هيرا في شكل وصيفة سيميلي وتنصحها بأن يتجلى زيوس لها في صورته الطبيعية كما يتجلى لهيرا ولا تتحمل سيميلي ذلك فتموت من فورها ثم ينتزع زيوس الجنين من بطنها ويضعه في فخذه حتى يكتمل نموه، ثم بعد مولده وفي فترة صباه ويعاني من اضطهاد الشعوب ولكنه يصبح صيادا ماهرا "زاجريوس" فيلقي بنفسه في البحر فيلتقي بأمه سيميلي ويخرجا عند شاطئ لاكونيا فتموت سيميلي مرة ثانية وتدفن هناك(١٦)، ومن ثم فإن المشهد يمثل أسرار ديونيسوس أو عبادة الأسرار للمعبود.

كما كانت الثعابين من المخصصات المميزة لديونيسوس؛ فعندما حول البحارة إلى دلافين ثم حول في الوقت نفسه مجاديف المركب إلى ثعابين، كما صورت المايناد(١٧) في مواكب المعبود يمسكن بالحيات في أيديهن دلالة على مولده وطبيعته.

تشير السمات الفنية في اللوحة إلى تأريخ هذه اللوحة بالربع الأول من القرن الرابع الميلادي نظراً لتعدد الألوان في العناصر الهندسية في الإطار المحاط باللوحة الرئيسية المتمثل في الدوائر المتداخلة والنجمة الرباعية الناشئة من هذا التداخل وصور بها الصلبان بشكل صريح تارة والصلبان بشكل محور تارة أخرى، كما تتسم الشخصيات المصورة في هذه اللوحة بعدم وجود تناسق في النسب التشريحية ، كما صورت العيون جاحظة ،فضلاً عن تصوير الشعر بطريقة زخرفية مع تفضيل تصوير الشخصيات في وضع الأمامية(١٨)، وهذه العناصر جميعها يمكن مقارنتها بموازيكو مبنى الأوغسطيين وكذا بموزايكو المقر الأمبراطوري في أوستيا والذي يؤرخ بأوائل القرن الرابع الميلادي(١٩). لذا يمكن مقارنة هذه اللوحة من حيث أسلوب الصياغة بلوحة الأطفال الأسطورية الموجودة بأوستيا والتي تؤرخ بالقرن الرابع الميلادي(٢٠)، ولوحة ميناء السفن بأوستيا أيضاً(٢١).

---

16 منى عبد الغني حجاج، ١٩٩٧، ٧٦.

17 المايناد هن أتباع المعبود ديونيسوس من النساء ومعنى الاسم الهياج ويقصد به هياج العاطفة والغضب وهن نساء مجذوبات شاركن المعبود في كل جولاته ورحلاته وحروبه كما شاركن في كل مواكب المعبود واحتفالاته، وهن فتيات عذارى صورن في الفن ذوات شعر طويل ينساب فوق أكتافهن ويلبسن ملابس فضفاضة ويزين رؤوسهن تيجان من أوراق اللبلاب وأحيانا أغصان الصنوبر، ويحملن مخصصات ديونيسوس مثل أن ترتدين جلد النمر المرقط أو يحملن الثيرسوس. كما صورن في كثير من الأحيان في حالة نشوة ممسكات بالدفوف كما يمسكن بالحيات في أيديهن أو يشاركن في عملية عصر النبيذ ، راجع :

Edwards, M., 1960, 78 – 87; Carpenter, T., 1986 79 - 80.

18 عزيزة سعيد محمود :٢٠٠٣، ٢٠٧.

19 عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣ ، ١٩٦ – ١٩٧ .

20 عزيزة سعيد محمود ، ٢٠٠٣، ٢٠١.

21 Wheeler, M., 1964, 35 – 38.

اللوحة الثانية :

هذه اللوحة مربعة الشكل[٢٢] تصور ديونيسوس وإلى جواره زوجته أريادني[٢٣] Αριαδνη (صورة رقم ٣) في حضور البطل هيراكليس [٢٤] الذي صور ثملاً يفترش مخصصاته التي تدل عليه وهي جلد الأسد والهراوة[٢٥]، كما ظهر في المشهد بوثوس Ποθος معبود الوفاق والرغبة[٢٦] ، ومارون Μαρων[٢٧] من

---

[22] طول ضلعها هو ٣،١٤م محفوظة بمتحف شهبا وهو نفس المنزل الذي كشف فيه عن هذه اللوحة وغيرها من اللوحات التي ستكون محور الدراسة التحليلية في هذا البحث. جدير بالذكر أن الرومان جعلوا من أرضيات منازلهم لوحات إبداعية من الفسيفساء، وهذا المنزل شاهد لهذا الإبداع الفني من حيث طرق التنفيذ وتنوع الموضوعات وتدرج الألوان، راجع:

Balty, J., 1977, 50 – 57.

[23] هي إبنة مينوس ملك كريت من باسيفاي، وهي من ساعدت البطل الأثيني ثيسيوس في مهمته من تخليص الشباب الأثيني من الوحش المينوتاوروس في قصر اللابيرنث في كنوسوس وكان وعدها بالزواج ولكنه تركها متعمداً أو ناسياً في جزيرة ناكسوس، ثم حدث وأن مر ديونيسوس في موكبه على هذه الجزيرة فأعجب بجمالها وهي نائمة مستسلمة للموت بعد أن بلغ بها اليأس مبلغه، وقرر ديونيسوس أن يتخذها زوجة خالدة له، لمزيد من التفاصيل راجع : –

Homer ,Ody., 11.320; Hesiod, Theogony, 947; Plutarch ,Theseus ,20.1; Diodorus Siculus, 4.61.5; Ovid, Metamorphoses, 8.175.

24 هو ابن زيوس من ألكميني وأكثر أبطال الإغريق شهرة ورفعة ، وكان سبب شهرته في العالم القديم إنما هي أعماله الإثنى عشر الخارقة؛ حيث تغلب على الصعاب والأهوال وكانت جائزته الخلود فوق جبل أوليمبوس ينعم مع المعبودين بل ويتزوج من معبودة الشباب هيبي إبنة زيوس من هيرا، وصور في الفن بعضلات مفتولة قوية غالبا يرتدي جلد الأسد ثمرة عمله الخارق الأول ويمسك بالهراوة، وصورت الربة أثينا تسانده وتشد من أزره في كثير من الأعمال الخارقة في الفن وخاصة رسوم الفخار خلال القرن الخامس قبل الميلاد، راجع :

Apollodorus, II.4.12; Pausanias, IX.25 .2; Graves, R., 1967, vol.II, 101 -102.

25Apollodorus: II. 5. 1; Rose, H. J., 1997, 211; Carpenter, T. H., 1991, 120.

[26] هو ثالث ثالوث الحب المجنح المعروفين باسم الايروتيس وهم ايروس وهيميروس فضلاً عنه، تذكر المصادر الأدبية أنه ابن زيفيروس أو الرياح الغربية وإيريس ربة قوس قزح، صور في الفن اليوناني كرب للرغبة والشهوة الجنسية باعتباره من أتباع أفروديتي، كما أخبرنا بوزانياس أن نحتاً كان يزين معبد أفروديتي في ميجارا يصوره مع ايروس وهيميروس وكان هذا النحت من صنع الفنان سكوباس، راجع :

Paus. i. 43. 6; Plin. H. N. xxxvi. 4, 7.

[27] مارون سيلينوس وهو معبود منطقة مارونيا في تراقيا بآسيا الصغرى وهي واحدة من أفضل مناطق إنتاج النبيذ في العالم القديم، يعني اسمه " المائل إلى الرمادي "، وسائق العربة لديونيسوس، ذكره هوميروس في الأوديسية أنه كاهن أبوللون وهو من أحضر الخمر المعتقة لأوديسيوس في رحلة عودته إلى وطنه ايثاكا، بينما ذكر يوريبيديس أنه ابن Evanthes أو هو ابن Oenopion وتلميذ نجيبلسيلينوس الأكبر الذي قام بتربية ديونيسوس في المهد وطفلاً، كما ذكرت مصادر أدبية=

أتباع ديونيسوس من السيلينوي، فضلاً عن إيروس الذي يعبث في هراوة هيــراكليس (صورة رقم ٤).

هذا وقد كتبت أسماء جميع الشخصيات – فيما عدا إيروس – في اللوحــة باللغة اليونانية داخل المشهد الرئيسي في اللوحة الذي يحيط به ثلاثــة أطــر؛ حيــث إطاران متماثلان يحيطان بإطار رئيسي ملئ بالعناصر النباتية والحيوانية والأسطورية؛ زخرف كل من الإطارين المتماثلين بزخرفة الأسنان وهي ملونة بالتناوب مرة باللون الرمادي ومرة أخرى باللون البرتقالي مع التدرج في ألوان هذا الإطار وخاصة زخرفة الأسنان التي لونت باللون البرتقالي؛ حيث لونت في أطرافها باللون الأصفر في تناسق بديع، الأمر الذي أدى إلى تصوير هذه الزخرفة في هذه اللوحة بمبدأ المنظور[٢٨] .

أما الإطار الرئيسي فيشتمل على زخارف نباتية متمثلة في أغــصان الكــروم المثمرة[٢٩] والتي نظمت في شكل تموجات دائرية صورت بداخلها عناصر حيوانيــة وأسطورية؛ حيث صور إيروس مرة واحدة في ثلاثة جوانب ومــرتين فــي الجانــب السفلي (صورة رقم ٥) وفي كل الحالات صور إما عابثاً في أغصان الكروم أو يقطف عناقيده أو يحمل ثماره في السلال، وتصوير إيروس بهذه الكيفية مرجعه على الأرجح أنه من أتباع ديونيسوس حيث يقوم بجمع محصول الكروم المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنبيذ ومن ثم يحقق متطلبات عُرس ديونيسوس وأريادني الموضوع الرئيسي للوحة كما يمثل في الوقت نفسه رسول الحب الذي يجمع بين معبود الخمر وزوجته أريادني، وهكــذا تبدو عبقرية الفنان في الربط بين الإطار والموضوع الرئيسي في اللوحة، كما صــور مجموعة من الحيوانات البرية مثل الغزال والثعلــب والخنزيــر وكــذلك الحيوانــات المستانسة مثل البط والأرنب ؛ صور إيروس مرتين في الجانب السفلي مــن اللوحــة بينهما غزالة (صورة رقم ٦)، بينما صور إيروس في الجانب الأيمن بين غزالة مــن ناحية وثعلب يهاجم أرنباً من ناحية أخرى(صورة رقم ٧)، كما صور إيــروس فــي الجانب العلوي بين خنزير بري وثعلب كما صور في الإطار نفسه بطة إلــى جــوار

=متعددة أنه الجد الأكبر لكل من ديونيسوس وأريادني، وفي أحيان أخرى من أتباع ديونيسوس، لمزيد من التفاصيل :

Hom. Od. ix. 197, Eurip. Cyclop. 141; Philostr. Her. ii. 8; Athen. i. p. 33; Diod. i. 18
Morford, L. & Lenardon, R., 1991, 261 - 262.

28 بدأ استخدام زخرفة الأسنان في الأطر بمبدأ المنظور منذ أواخر العــصر الهلينيــستي، واســتمر انتشار هذا العنصر الزخرفي طوال العصر الروماني وفي جميع الولايات الرومانية ومن الأمثلة على هذا النوع من الزخارف لوحة موازيكو من القرن الثاني الميلادي عثر عليهــا بكــوم الدكــة فــي الإسكندرية، راجع : عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ١٤٤ – ١٤٥ .

29 شكلت زخارف نبات العنب بثماره في الغالب أشكال الجيرلاندات في أمثلة متعددة مــن برجامــة وديلوس وبومبي منذ أواخر العصر الهيلينستي وخلال العصر الروماني ، راجــع : عزيــزة ســعيد محمود، ٢٠٠٣، ص ١٤٥ .

إيروس(صورة رقم ٥) ، وصور إيروس في الجانب الأيسر بين ثعلب وغزالة(صورة رقم ٨)؛ وربما تمثل هذه الحيوانات البرية والمستأنسة تمثيلا لانتشار عبادة ديونيسوس في جميع الأنحاء، وإن صح هذا الرأي تظهر عبقرية الفنان مرة أخرى في الربط بين الزخارف والموضوع الرئيسي للوحة.

كما تتجلى روعة الفنان كذلك في تصويره لأقنعة ديونيسية أو ما يسمى بالشخصيات المورقة في الأركان الأربعة للإطار(صورة رقم ٩)؛ إحداها رأس لشاب والأخرى لرجل مسن والثالثة والرابعة رأسان لفتاتين ويرجح أن هذه الرؤوس رموز لأتباع ديونيسوس من الساتير والسيلينوس والمايناد .

أما الموضوع الرئيسي فيمثل على الأرجح تصوير عُرس ديونيسوس وأريادني في حضور كل من السيلينوس مارون والبطل هيراكليس. صور ديونيسوس على يمين المشاهد جالساً على كرسي ذي مسند للظهر يرتدي الهيماتيون التي تغطي نصفه السفلي وكتفه الأيسر بينما ترك صدره وكتفه الأيمن عارياً، ممسكاً بعصا الثيرسيوس بيده اليسرى بينما يحتضن بذراعه الأيمن زوجته أريادني التي تجلس إلى جواره. صور ديونيسوس بوضع الثلاثة أرباع يتجه ببصره ناحية اليسار، كما يزين رأسه بتاج مميز له قاعدة اسطوانية يعلوها قمة مدببة عند منتصف الجبهة لون باللون الذهبي. هذا ورغم أن المعبود يحمل الثيرسيوس التي تشير إلى حد كبير إليه فقد أكد على هويته من خلال كتابة اسمه بالحروف اليونانية أعلى رأسه بالحروف الكبيرة على النحو التالي YNOIΔCOC . برع الفنان في صياغة السمات الشخصية لديونيسوس والتي صاغها بإتقان شديد وصلت به إلى أقصى درجات الوسامة من خلال الفم الصغير، والوجنتين الحمراوتين، والأنف الدقيقة والعينين الخضراوتين والجبهة العريضة والشعر الطويل المنسدل على الكتفين، والعضلات المفتولة، ثم أضفى الفنان قدسية للمعبود من خلال الهالة التى توجه بها.

صورت أريادني إلى جوار ديونيسوس على كرسي وثير كالذي يجلس عليه ديونيسوس ترتدي خيتوناً طويلاً شفافاً ومن فوقه الهيماتيون الذي يغطي الجزء السفلي منها وتمسك باقة من الأزهار بيدها اليسرى وتمسك أطراف الهيماتيون بيدها اليمنى، وتتجه بنظرها إلى يمين المشاهد عكس اتجاه نظر ديونيسوس، وصورت بوضع الثلاثة أرباع، تلبس تاجاً ذهبياً مميزاً كتاج ديونيسوس لكنه أقل حجماً منه، كما تزينت بقرط يشبه الزهرة المتفتحة، وزينت عضديها بأساور ذهبية كما زينت رقبتها بقلادة تشبه أشعة الشمس(٣٠)، كما صورت بشعر طويل ينسدل خلفها وعلى كتفيها، كما توجها الفنان بهالة مقدسة كالتي توج بها ديونيسوس، وكي لا يقع المشاهد في حيرة تحديد هوية الشخصية كتب اسمها فوق رأسها وعلى نفس الخط المستقيم لكلمة ديونيسوس

[30] عن تزيين ديونيسوس لأريادني بالمجوهرات من صناعة هيفايستوس راجع:-
Pausanias, I, 20, 2; Plutarch, Theseus, 20.

وأيضاً بالحروف الكبيرة على النحو التالي APIAΔNH. صور بوثوس بين الزوجين في الوضع طائراً يتجه بنظره إلى يمين المشاهد ممسكاً بالشعلة التي تدل عليه وتمنع الخلط فيما بينه وبين إيروس ورغم ذلك كتب الفنان اسمه على النسق نفسه للمعبودين الزوجين على النحو التالي ΠΟθΟC، هذا وقد صور بوضع الثلاثة أرباع أيضاً.

صور السيلينوس مارون واقفاً أقصى يسار المشاهد إلى جوار أريادني، صور بوضع الثلاثة أرباع ينظر إلى يمين المشاهد، مرتدياً التوجا الرومانية، وقد وفق الفنان في التعبير عن تقدم عمر مارون من خلال انحسار شعر الرأس ولم يتبق إلا القليل من شعر رأسه على الجانبين يغلب فيهما الشعر الأبيض على الشعر الأسود، كما صورت لحيته القصيرة وشاربه يكثر فيهما الشعر الأبيض كذلك. ولتأكيد كنه الشخصية قام الفنان بكتابة اسمه فوق رأسه بالحروف الكبيرة وعلى الخط المستقيم نفسه سالف الذكر على النحو التالي MAPωN، وقد برع الفنان في التعبير عن جدية مارون من خلال ملامحه الجامدة وأيضاً من خلال إشارته بسبابته اليمنى للبطل هيراكليس يطالبه من خلالها بالكف عن الشراب فيما يبدو، ولعل تصوير مارون في هذا المشهد الذي يجمع بين ديونيسوس وأريادني بصفته التابع الأصيل لديونيسوس في جل احتفالاته ورحلاته وجميع الحوادث التي مرت به كما أخبرت بذلك بعض المصادر الأدبية[٣١]. جدير بالذكر أن لوحة فسيفساء[٣٢] أخرى تؤرخ بنهاية القرن الثالث الميلادي وبداية القرن الرابع تصور كيفية تعرف ديونيسوس على أريادني لأول مرة بجزيرة ناكسوس في صحبة مارون دون غيره من السيلينوي مما يؤكد توافق المصادر الأدبية والفنية في محورية شخصية مارون بالنسبة لديونيسوس خاصة في الحوادث الكبرى سيما زواجه وارتباطه بأريادني.

هذا وقد صور هيراكليس جالساً مترنحاً أسفل كرسي ديونيسوس وقد غطى الجزء السفلي منه بجلد الأسد يستند بيده اليسرى على الأرض يحاول أن يحفظ توازنه فيرفع يده اليمنى لأعلى. صور هيراكليس ببنيان قوي منحسر شعر الرأس وبلحية قصيرة منتظمة وشارب خفيف، وفي كل اختلط الشعر الأبيض بالشعر الأسود، برع الفنان في تصوير رأس الأسد إلى جوار قدمي البطل في مواجهة المشاهد للدلالة عليه،

---

31 Hom. Od. ix. 197; Philostr. Her. ii. 8; Athen. i. p. 33; Diod. i. 18.

32 عثر عليها بسوريا وتصور أريادني نائمة ويرفرف عليها إيروس وجاء ديونيسوس بصحبة مارون، ويبدو أن اللوحة من نفس انتاج المدرسة الفنية التي أنتجت لوحة شهبا فتتفق مع جميع السمات الفنية للشخصيات المصورة من حيث الهالة المقدسة وكتابة أسماء الشخصيات، اللوحة محفوظة باليابان بمتحف Miho Museum, Kyoto؛ كما يحتفظ متحف السراي الحمراء بطرابلس ليبيا لوحة بديعة من الفرسكو تؤرخ على الأرجح بالقرن الثالث الميلادي للموضوع نفسه المصور على فسيفساء متحف اليابان وأيضاً في صحبة المعبود السيلينوس مارون.

كما صور الفنان إلى جوار قدميه إناء الأونوخوي[٣٣]، يرجح أن هذا الإناء مملوءً بالخمر والذي شرب منه البطل حتى الثمالة. كما صور إيروس يعبث في هراوة هيراكليس ويتجه ببصره ناحية اليمين تجاه هيراكليس، ورغم البنيان القوي لهيراكليس وجلد الأسد وهرواته إلا أن الفنان كعادته في تنفيذ هذه اللوحة أمعن في التأكيد على شخصية هيراكليس من خلال كتابة اسمه إلى جواره أقصى يمين المشاهد في المساحة المتبقية فيما بين البطل والإطار الداخلي للوحة الرئيسية فكتبه على مرتين في صفين؛ إذ كتب في الصف الأعلى HPA بينما كتب في الصف السفلي KΛHC؛ الأمر الذي يشير إلى عدم محورية هيراكليس في هذا التصوير.

استخدم الفنان طريقة Opus Vermiculatum لتنفيذ اللوحة؛ وأبدع الفنان في استخدام المكعبات ذات الألوان المناسبة وتوظيفها في المكان المناسب، فصور ديونيسوس ببشرة بيضاء ممتزجة باللون الأحمر في حين صور بشرة أريادني باللون الأبيض الناصع، كما صور كلا من هيراكليس ومارون باللون البني الداكن. كما صاغ شعر الرأس لكل من ديونيسوس وأريادني وبوثوس وإيروس باللون الأصفر، بينما صور شعر رأس كل من هيراكليس ومارون باللونين الأبيض والأسود. وفضلاً عن استخدام المكعبات المتناهية في الصغر لصياغة الشخصيات بهذه الدقة، ولزيادة الروعة استخدم الفنان المونة التي تتفق ولون المكعبات المستخدمة على اختلاف ألوانها. لعل براعة الفنان في تصوير بوثوس بين الزوجين كناية عن ليلة الزفاف وما يمثله من حب ورغبة، كما عبر عن ليلة الزفاف من خلال الخيتون الأبيض الشفاف الذى ترتديه أريادني خاصة في الجزء العلوي منها، كما أكد ذلك من خلال تصوير أريادني تحمل باقة أزهار بديعة بين يدها.

رغم أن الفنان صور عرس ديونيسوس وأريادني إلا أنه عبر عن هيمنة ديونيسوس في الوقت نفسه من خلال تصويره جالساً على عرشه متوجاً يحمل الثيرسيوس، وفي الوقت نفسه تتبعه جميع الشخصيات في اللوحة الرئيسية؛ فمارون سيلينوس من أهم أتباعه ومريديه وإيروس وبوثوس من أتباعه وأيضاً تصويرهما يناسب الحدث أو العرس حيث الحب والرغبة. أما هيراكليس فقد صور ثملاً تخلى عن هراوته يعبث به إيروس كتابع من أتباع ديونيسوس[٣٤]، كما صوره الفنان أسفل كرسي عرش ديونيسوس حتى كتب اسمه على مرتين، الأمر الذي يشير إلى هيمنة ديونيسوس لدرجة أن صور هيراكليس – رمز القوة في المفهوم الكلاسيكي – بدون تأثير أو

---

[33] Richter, G., & Minle, M., 1935, 320 –325; Cook, R., 1966, 27- 29.

[34] صور إيروس في الفن اليوناني والروماني في صحبة ديونيسوس أو في موكبه، كما صور يقدم للمعبود كأس الكانثاروس أو يقود عربته؛ الأمر الذي يؤكد أنه من أتباع ديونيسوس، عن تصويره في الفنون اليونانية والرومانية راجع:

Beazley, 1963, 1330,9; Trendall,D., 1939, 40 – 41 ,fig.20; Cleadat , M.J., 1914 , 20- 22 .

فاعلية عندما يصور بصحبة ديونيسوس وأريادني(٣٥) أو حتى في موكب ديونيسوس(٣٦).

يرجح أن المشهد يعبر عن زواج ديونيسوس وأريادني في جزيرة ناكسوس(٣٧) بمباركة كل من مارون وهيراكليس، وأضفى الفنان مظاهر العرس من خلال بوثوس وإيروس، ولعل الرداء المميز لأريادني وحملها لباقة أزهار ما يدلل على الحدث، فضلاً عن الكراسي الوثيرة المميزة التي يجلس عليها كل من العروسين.

أما عن التاج الذي يرتديه ديونيسوس فتشير Balty(٣٨) أن مقدمة التاج والتي يبرز منها الشكل الإسطواني إنما يمثل عضو الذكورة ومن ثم يرمز إلى الخصوبة. بينما ترجح الدراسة أن هذا التاج هو ما أخبرتنا به بعض المصادر الأدبية حيث أهدته له الحورية ثيتيس(٣٩)، ومن ثم قدمه ديونيسوس إلى أريادني وهو من الذهب الخالص صنعه هيفايستوس وطعمه بجواهر هندية(٤٠). وهذا التاج المميز تبدو فيه التأثيرات الهندية ويعد هذا توافقاً بين المصادر الأدبية والفنية.

يمكن تأريخ هذه اللوحة بمنتصف القرن الثالث الميلادي استناداً إلى السمات الفنية المميزة لهذه المرحلة الزمنية من حيث عدم الدقة في التنفيذ للعناصر النباتية مقارنة بالنباتية لفسيفساء القرن الثاني الميلادي(٤١) خاصة في تشكيل اللولبيات وعدد الأوراق التي بعدت عن الطبيعية في هذه اللوحة وهذا ما اتسمت به لوحات الفسيفساء التي تؤرخ بالنصف الأول من القرن الثالث الميلادي(٤٢).

كما أن تصوير الفم المكتنز والعيون الواسعة للشخصيات المصورة في اللوحة سيما ديونيسوس وأريادني مع ملاحظة طريقة تنفيذ إنسان العين في أعلى الحدقة والتي تعد من سمات الفن الروماني في القرن الثالث خاصة النصف الأول

---

35 يمتلك المتحف اليوناني والروماني تابوتاً ضخماً من الرخام تحت رقم قاعة ١٧٩٢٧ يؤرخ بالقرن الثاني الميلادي ومزخرف بالنحت البارز من ثلاث جهات يمثل لحظة تعرف ديونيسوس على أريادني النائمة بعد أن تركها ثيسيوس يائسة بجزيرة ناكسوس، وقد صور هيراكليس ثملاً على أحد جانبي التابوت بين الساتير والمايناد.

36 صور هيراكليس ثملا في موكب ديونيسوس على لوحة فسيفساء مكتشفة بالشيخ زويد ومحفوظة بمتحف الإسماعيلية، هذه اللوحة مؤرخة ببدايات القرن الرابع الميلادي، لمزيد من التفاصيل راجع، مصطفى زايد، ممدوح المصري، ٢٠٠٥، ٤٣٥ – ٤٧.

37 Pausanias, X, 29, 2; Diod. Sicul, V, 51, 4; Theocritus, Idylls, II, 45; Grant, M., 19,342- 344; Graves, R., 1967, vol.I, 340; Kerneyi, C., 1967, 266.

38 Balty, J., 1977, 56-57.

39 Pausanias, I, 20, 2.

40 Plutarch, Theseus,20; March, J., 2001, 131.

41 عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ١٨٨.

42 عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ١٨٧– ١٨٨.

منه(٤٣)، كما أن طريقة تنفيذ الملابس وصياغة الشعر والسمة التعبيرية للوجوه مميزات فنية ترجح تأريخ اللوحة بمنتصف القرن الثالث الميلادي(٤٤).ولعل العثور على اللوحة في الفيلا الرومانية المنسوبة إلى الإمبراطور فيليب العربي وتوافق السمات الفنية بتأريخ هذه اللوحة بمنتصف القرن الثالث الميلادي ما يرجح نسبة هذه الفيلا الرومانية للإمبراطور؛ حيث الثراء المنقطع النظير في تزيين هذه الفيلا بالفسيفساء المتنوعة والنادرة(٤٥).

أفروديتي:-

نالت أفروديتي(٤٦) شعبية كبيرة في العصرين الهيلينستي(٤٧) والروماني سيما القرنين الثاني والثالث الميلاديين(٤٨) نظراً لشغف معظم زوجات أباطرة هذين القرنين بالمعبودة أفروديتي من ناحية، والرواج الفني منقطع النظير للمدرسة الفنية بمدينة أفروديسيا بساحل آسيا الصغرى من ناحية أخرى؛ حيث شهدت هذه المدينة مدرسة فنية مزدهرة خلال القرنين الثاني والثالث الميلاديين، إذ جاب تلاميذ هذه المدرسة الفنية جميع أنحاء الإمبراطورية خلال هذه الفترة(٤٩) وبطبيعة الحال كان لتصوير أفروديتي بجميع أشكالها وأوضاعها(٥٠) النصيب الأكبر من هذه الحركة الفنية ذائعة الصيت؛ إذ من المعلوم أن أفروديتي كانت الربة الرئيسية والحامية لهذه المدينة(٥١)، كما أن أصول هذه

---

43 عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٧، ١٧٦.

44 Vermeule, C., 1968, 298 – 317; Kleiner, D., 1992, 15 – 17; Walker, S., 95 – 96.

45 من واقع زيارة ميدانية للباحث وهي تزخر بفسيفساء نادرة تفوق مثيلاتها في العالم الروماني ولذا حولت هذه الفيلا إلى متحف لأهميتها يعرف بمتحف شهبا للفسيفساء.

46 يعني اسمها وليدة زبد البحر؛ فالكلمة Αφροδιτη مكونة من كلمتين؛ الأولى هي Αφρος والتي تعني زبد البحر والكلمة الثانية هي Διτη فهي تعنى الربة، وتروي المصادر أنها ولدت عارية من زبد البحر بالقرب من شاطئ جزيرة كيثيرا التي وجدتها الربة جزيرة صغيرة ومن ثم أبحرت على صدفة لتمر بشبه جزيرة البليبونيز ثم يستقر بها الحال في بافوس بجزيرة قبرص لتصبح جزيرة قبرص هي المقر الرئيسي لمعبودة الحب والرغبة، هي ربة الجمال والعشق والحب والخصوبة، صورت في الفن الكلاسيكي إما عارية أو نصف عارية ونادراً بكامل ملابسها، كما صورت إمرأة جميلة غالباً في صحبة إيروس ومعها مخصصاتها التفاحة أو طائر الحمام أو المرآه أو الصدفة، فضلا عن تصويرها مع ربات الحسن الخاريتس، عن أسطورتها وتصويرها في الفن اليوناني والروماني راجع:

Homer, Iliad, 5.370; Hesiod, Theogony, 188; Euripides, Helen, 1098; Apollodorus, 1.13; Cicero, De Natura Deorum, 3.21; Burn , L., 1991, 86-87,fig.73; Fullerton , M.D.,2000,109, fig.78; Pollitt,J., 1986 ,130-131; Kleiner , D., 1992 ,70 , fig.79.

47 Robertson , M .,1981 , 208 ; Hoff , D ., 1978 ,.48 – 50 ; Bieber , M . , 1955, 89 – 90.

48 Heintze, H. V., 1990, 165, pl.153; Lindsay, J., 1965, 219 – 220; Fisher, J., 1995, 310.

49 Robertson, M., 1981, 208.

50 عن تصوير أفروديتي بأوضاعها المختلفة في الفنين اليوناني والروماني، راجع:

Jentel, M., 1981, 2 – 166.

51 Erim, K. T., 1975, 3- 4; Ridgway, B., 1977, 153.

المعبودة الشرقية كان لها أكبر الأثر في تصويرها في منطقة الشرق إبان العصرين الهلينيستي والروماني إذ تجمع بين صفاتها صفات ربات الشرق[٥٢] خاصة الفينيقيين[٥٣]، ولذا اشتملت لوحات فسيفساء شهبا على تصوير أفروديتي وأتباعها أكثر من مرة، الأمر الذي يشير إلى استمرارية شعبيتها في العصر الروماني في كل حدب وصوب.

اللوحة الأولى:

لوحة مربعة الشكل[٥٤] تصور أفروديتي داخل الصدفة تنظر في المرآه(صورة رقم ١٠) اللوحة الرئيسية محاطة بإطار خارجي عبارة عن شريطين لتحديد اللوحة باللون الأسود يحصران بينهما زخرفة المسبحة Bead & Real باللون البني الغامق على أرضية صيغت باللون البني الفاتح، يبدو إبداع الفنان في المحافظة على توازن زخرفة المسبحة في كل الجوانب؛ فجاء في كل جانب ثمانية من حبات المسبحة بالوضع الرأسي وسبعة حبات مزدوجة بالوضع الرأسي، بينما صور في الأركان الأربعة حبتان من المسبحة في وضع التقاطع تشبه الصليب.

أما اللوحة الرئيسية فتجلس المعبودة بوضع الثلاثة أرباع على حشوة مزخرفة بقماش ملون باللونين الرصاصي والأصفر داخل الصدفة، تنظر إلى ناحية يمين المشاهد، صورت عارية غير أن الهيماتيون تستر عورتها وساقها الأيمن، بينما تضع ساقها الأيسر العاري على ساقها الأيمن المغطى بعباءة بنية اللون تنساب في ثنايا متعددة وبنعومة واضحة ويبدو أنها مصنوعة من الحرير الخالص تشبه عباءة ديونيسوس مع أريادني إلى حد كبير (صورة رقم ٤)، تمسك أفروديتي المرآه باليد اليسرى[٥٥]، بينما تمسك بجديلة من شعرها الأسود الغزير باليد اليمنى يبدو أنها تقوم بتجفيفه على غرار طراز أفروديتي أنادومين الشهير نصف عارية[٥٦]، وليست أنادومين العارية تماماً[٥٧]، ثم ينسدل شعرها الطويل في جدائل خلفها لتصل أطرافه

---

52 Kerenyi, C., 1982, 80; Penglase, Ch., 1994, 3-5.

53 عبد المعطي شعراوي، ٢٠٠٥، ٣٠٣.

54 كشف عن هذه اللوحة في أحد المنازل بمدينة شهبا، وهي محفوظة الآن بمتحف السويداء، أبعادها ٣,٢٤ م طولاً ، ٣,٢٣ م عرضاً، اللوحة بها بعض التهشيم في الجزء السفلي منها وجزء يسير في وسط اللوحة، ورغم ذلك فإن اللوحة بجالة جيدة يمكن التعرف على الموضوع الرئيسي من خلال ما تبقى منها.

Balty, J., 1977, 16 – 20.

55 كثيراً ما صورت أفروديتي تحمل المرآه أو يحمل إيروس لها المرآه خاصة في العصر الروماني، راجع، عزت قادوس، ١٩٩٤، ٥٦–٥٧، صورة ٣١.

56 Jentel, M. , 1981, figs. 667,672,679; Edgar, M.C., 1974, 13-14.

57 عن هذا النموذج راجع :

Bieber, M., 1955, 89 – 90; Hoff , D., 1978 , 48 – 50.

حتى المسند الذي تجلس عليه، بينما شعرها منقسم إلى قسمين عند منتصف الجبهة على هيئة جدائل أيضاً، ثم يزين شعرها تاج ذهبي على هيئة طوق في منتصفه جوهرة دائرية(٥٨)، تمسك بمرآه ذات إطار بيضاوي الشكل ذهبي اللون لها مقبض طويل(٥٩).

برع الفنان في إظهار وجه المعبودة في المرآه (صورة رقم ١١) وإن جاء غير مطابق لملامح المعبودة كما تبدو للمشاهد وبعيداً عن محاكاة وجه المعبودة، كما أنه لم يوفق مطلقاً في صياغة موضع المرآه بالنسبة للمعبودة وكأن الفنان حرص أن يرى المشاهد وجه المعبودة في المرآه بغض النظر عن موضعها؛ إذ أن موضع المرآه بالنسبة للمعبودة لا يسمح برؤية المشاهد لوجه المعبودة في المرآه، وربما أراد الفنان أن يظهر عبقريته في لفتة نادرة لم تتكرر كثيراً في الفن اليوناني والروماني. كما تزينت أفروديتي بمجموعة كبيرة من الحلي والمجوهرات؛ ففضلاً عن التاج الذهبي، تزين رقبتها بقلادة ذهبية، وأساور في معصميها وفي عضديها، وخلاخيل في عقبيها، ثم توشحت بوشاح يشبه فرع شجرة ويبدو أنه من الذهب أيضاً.

كما توج الفنان المعبودة بهالة دائرية ضخمة قطعت معها حواف الصدفة الرأسية. صورت الصدفة تشغل معظم مساحة اللوحة العلوية؛ حيث صور إمرأة ورجل من المخلوقات البحرية المعروفة ب Ikythyokentauroi أو الكنتاوروي ذوي الذيول السمكية(٦٠)، يرفعان هذه الصدفة إلى أعلى من أعماق البحر إلى زبد البحر، ويمسكان بالصدفة من أسفل؛ حيث يمسك كل منهما بها من أطرافها (صورة رقم ١٢)، وبرع الفنان في تصويرهما على جانبي المشهد بوضع الثلاثة أرباع؛ إذ تقف على يمين المشاهد سيدة تذكر المصادر الأدبية(٦١) أنها تدعى Aphros حيث صورت من الخلف بوضع الثلاثة أرباع، أما الرجل فيدعى Bythos وصور على يسار المشاهد من الأمام بوضع الثلاثة أرباع وهي لفتة من الفنان ليتجنب بها تصوير عورة المرأة فيما يبدو.

جدير بالذكر أن Ikythyokentauroi كلاهما صورا بقرنين في مقدمة رأسيهما، والنصف السفلي بالفعل بذيل سمكة رغم تهشيم اللوحة إلا أنه مع وصفهما في المصادر الأدبية وانسيابية الجزء السفلي من السيدة Aphros ما يرجح ذلك. كما

58 ذكرت بعض الروايات أن ربات القدر هن من استقبلنها إثر خروجها من زبد البحر بالثياب والحلي وأدوات الزينة راجع:

Apollodorus, I, 3, 1.

59 Dunbabin, K., 2006, fig, 172.

60 Hesiod, Theogony 176 ff; Pausanias, 5. 11. 8.

61 Diodorus Siculus,5.55. 4; Ovid, Metamorphoses 4. 521 ff; Apuleius, The Golden Ass 4. 28 ff.

صور الفنان في أعلى المشهد فوق الصدفة اثنان من الإيروتيس[٦٢] في الوضع طائراً يمسكان بطرفي رداء ربما هو هيماتيون آخر للمعبودة.

المشهد إذاً يعبر عن ولادة أفروديتي بكامل زينتها وحليها من أعماق البحار؛ حيث عبر الفنان عن البيئة التي ولدت منها أفروديتي من خلال الكائنات البحرية Ikythyokentauroi فضلاً عن تصوير دولفين ومجموعة من الأسماك أسفل قدم المعبودة، وتبدو عبقرية الفنان في تصوير الأسماك في هذا الموضع فالمشهد يعبر عن لحظة صعود المعبودة إلى أعلى حيث كان في استقبالها الإيروتيس بالهيماتيون لسترها فيما يبدو والتي صورت بشكل جمالي يشبه المظلة ويتناسب مع شكل الصدفة نصف الدائري.

تؤرخ هذه اللوحة بمنتصف القرن الثالث الميلادي نظراً لعدم تصوير العمق في المنظور حيث تبدو الشخصيات على خط مستقيم واحد، كما صورت الشخصيات بفم صغير والعيون الواسعة فضلاً عن صياغة الشعر بطبيعية خاصة لأفروديتي، بالإضافة إلى تصوير إنسان العين في أعلى الحدقة[٦٣].

اللوحة الثانية:

لوحة مربعة الشكل[٦٤] تجمع بين أفروديتي وآريس[٦٥] (صورة رقم ١٣)، واللوحة تعبر عن أسطورة اللقاء الغرامي بين أفروديتي وآريس في غياب هيفيايستوس الزوج المخدوع[٦٦] كما جاءت عند هوميروس في الأوديسية[٦٧]، ولكن الفنان وظف الأسطورة توظيفاً آخر يتناسب مع العصر الذي صورت فيه اللوحة.

---

62 صور الفن اليوناني مشهد استقبال إيروس لولادة أفروديتي من زبد البحر، وبالتالي تعتبر هذه اللوحة انتصارا للمفهوم نفسه عند الرومان ومفاده أن إيروس يسبق أفروديتي في النشأة وبالتالي انتفى مفهوم أمومة أفروديتي لإيروس، لمزيد من التفاصيل راجع:

Beazley, J.D., 1967, 899, 144; Carpenter, T. H., 1991, 69, fig.89.

63 عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ٢٠٠- ٢٠١.

64 كشف عن هذه اللوحة في المنزل الذي نسب إلى فيليب العربي، وهي محفوظة الآن بالمنزل نفسه الذي تحول إلى متحف للفسيفساء، أبعادها ٣,٠٤ م طولاً ، ٣,٠٤ م عرضاً، اللوحة بها بعض التهشيم اليسير في الجزءين السفلي والعلوي من وسط اللوحة، ورغم ذلك فإن اللوحة بحالة جيدة جداً يمكن التعرف على الموضوع الرئيسي للوحة.

Balty, J., 1977, 58 – 65.

65 أحد الآلهة الأوليمبية الاثنى عشر في العقيدة اليونانية القديمة ومعبود الحرب وابن زيوس من هيرا، وعشيق أفروديتي، صور في الفن كرجل ناضج ملتح بكامل أسلحته، أو يصو كشاب بدون لحية مسلح بكامل أسلحته أيضاً، وآريس هو تجسيد للجرأة والشجاعة في الحروب على العكس من أثينا التي تمثل الحكمة في فن إدارة الحروب، لمزيد من التفاصيل، راجع:

Hom. Il. V. 893; Hes. Theog. 921; Apollod. I. 3.

66 Raised, H., 1997, 20.

67 Hom.Ody.VIII.266-270; Kerenyi, C., 1982, 73.

اللوحة الرئيسية محاطة بإطارين خارجي وداخلي؛ الإطار الخارجي عبارة عن شريطين أحدهما باللون الأسود والآخر باللون البني الفاتح، أما الإطار الداخلي فعبارة عن شريط ملون بمربعات أو متوازي مستطيلات ملونة باللونين البني الغامق والبني الفاتح بالتناوب.

صورت أفروديتي على يسار المشاهد واقفة بوضع الثلاثة أرباع (صورة رقم ١٤) تنظر إلى يمين المشاهد، صورت نصف عارية حيث يستر الهيماتيون نصفها السفلي وتلف مجمع الهيماتيون على ذراعها الأيسر والذي تستند به على منصة مرتفعة، كما تمسك به برمح طويل، وتقف الوقفة البراكستيلية الشهيرة[٦٨]، وزينت بمجموعة من الحلي؛ حيث تقلدت تاجاً مميزاً الذي يشبه الطوق في أعلاه نتوءات على مسافات متساوية وهذا التاج يزين شعرها الأصفر غير المسترسل والذي ينقسم عند المنتصف ثم ينساب خلفها الا جديلتين تنسابان على كتفها الأيسر، ثم تزين رقبتها بقلادة، كما تزين معصميها وعضديها بأساور متماثلة، كما تتشح بوشاح رقيق يبدو أنه أيضاً من الذهب. توج الفنان أفروديتي بهالة دائرية الشكل، كما وشمها بين حاجبيها، تبدو أفروديتي بملامح مثالية حيث صورها الفنان بصورة غاية في الجمال وكامل الأنوثة من حيث العيون الزرقاء والفم الصغير والوجه الممتلئ والحواجب الثقيلة فضلاً عن محاولته صياغة الجسم بمثالية لكنه أخفق في ذلك من خلال عدم قدرته في صياغة ثدييها إذ صورهما على شكل دائرتين كما صور الجزء السفلي منها ممتلئاً بعيداً عن مقاييس الجسم الأنثوي المثالي. لكن الملفت للنظر أن الفنان صورها بنُدبة بين حاجبيها تشبه نُدبتها في لوحة ولادتها من زبد البحر (صورة رقم ١١).

لم ينس الفنان أن يكتب اسم المعبودة إلى جوارها على يمينها فكتبه بالحروف اليونانية مقسوما في صفين على النحو التالي AφροΔH-TH. كما صور الفنان فتاة خلف المعبودة وهي من بنات الخاريس[٦٩] من أتباع أفروديتي؛ حيث كتب إلى جوار رأسها على النحو التالي XAPIC، هذا ولم يظهر من فتاة الخاريس هذه سوى الجزء العلوي منها ويبدو أنها ترتدي خيتوناً طويلاً – على غير المعتاد تصويرها في الفن

---

68 عن سمات مدرسة براكستيليس وسماتها الفنية، راجع:
Bowder,D.,1982,175–176;Boardman,J.,1985,206–207;215–217;Fullerton,M.,2000,74 , fig . 54.

69 ربات الحسن والجمال والبهجة والاحتفالات والرقص والغناء والزينة وهن من الأرباب الصغرى التابعة للمعبودة أفروديتي، هن بنات زيوس من Eurynome أو Eunomia أو Eurydomene أو Harmonia؛ إذ اختلفت المصادر حول الأم، وهناك من نسبهن لأبولون من Aegle بل إن بعض المصادر نسبتهن لديونيسوس من أفروديتي، لمزيد من التفاصيل راجع:
Hesiod Theogony 907; Pausanias 9.35.1; Apollodorus 1.13.

الكلاسيكي[٧٠] – وتتجه بنظرها إلى المعبودة وقد ربطت شعرها بعصابة من الخلف وتمسك بإكليل من الزهور يبدو أنها ستقوم بتتويج المعبودة به.

صور آريس على الجانب الآخر من اللوحة أي على يمين المشاهد(صورة رقم ١٥) يقف عارياً بوضع الثلاثة أرباع من الخلف ينظر ناحية يسار المشاهد ناحية أفروديتي التي تشير إليه بيدها اليسرى كأنها تدعوه إليها، كتب اسم آريس إلى جوار كتفه الأيسر بالحروف اليونانية الكبيرة على النحو التالي APHC، يستند آريس على حربته التي تبدو أطول من حربة أفروديتي، كما يضع آريس عباءته على ذراعه الأيسر فتنسدل إلى أسفل، صور الفنان آريس بالوقفة المستريحة البراكستيلية فوقف على ساقين متعاكستين، كما صور بشعر أصفر قصير، وتوجه الفنان بهالة دائرية تبدو أكبر في الحجم من هالة أفروديتي. لم يوفق الفنان في تصوير جسم مثالي للمعبود آريس، حيث صُور بجسم ضخم ممتلئ واختلت النسب التشريحية كذلك فجاءت الأطراف طويلة للغاية وخاصة الساقين.

صورت إمرأة واقفة متدثرة بكامل ثيابها على يمين آريس، صورت بوضع الثلاثة أرباع تنظر باهتمام نحو آريس؛ إذ صورت بعيون واسعة ووجه طفولي، كما صورت بشعر قصير يصل لنهاية الرقبة، وترتدي خيتوناً طويلاً ذا لون بني غامق ومن فوقه الهيماتيون باللون البني الفاتح، إذ يختفي ذراعاها تحت الهيماتيون وتمسك بمجامعه باليد اليمنى، جدير بالذكر أن طريقة طي الهيماتيون لهذه السيدة تذكر بطريقة تصوير العلماء والفلاسفة والحكماء في الفن الكلاسيكي[٧١]، ولذا كتب الفنان كلمة بالحروف اليونانية الكبيرة إلى جوار كتف هذه السيدة الأيسر مقسومة على مرتين على النحو التالي ΕΥΠΡ-ΠΙΑ والتي تعني المجد أو العظمة أو الفضيلة[٧٢]، وهي بذلك تجسد الفضيلة والمجد، وقد نجح الفنان في تصوير إمرأة وقورة متدثرة بثياب طويلة، تعبر بالفعل عن الفضيلة، فضلاً عن تصويرها بزي الحكماء والفلاسفة؛ الأمر الذي يشير إلى أن مبتغاهم هو نشر الفضيلة في المجتمع.

صورت سيدة تجلس على أريكة أعلى اللوحة على يمين المشاهد وفي المستوى الأعلى من السيدة التي تجسد الفضيلة؛ صورت السيدة أيضاً متدثرة بالخيتون الطويل ذي الأكمام الواسعة ومن فوقه الهيماتيون التي تغطي الجزء السفلي منها، وتضع يدها

---

70 صورن في الفن اليوناني والروماني سيما النحت والفسيفساء على هيئة ثلاث فتيات عاريات يتشابكن بالأيدي مكونات شكلاً دائرياً في وضع راقص بحيث تظهر اثنتان منهن بالأمامية على الطرفين بينما تظهر الحورية في المنتصف بالوضع الخلفي فيما عدا الرأس التي تصور بالجانبية فهي تنظر يميناً في الغالب أو يساراً في بعض الأحيان، لمزيد من التفاصيل، راجع:
Gardner, E., 1910, 171; Peterman, G., 1994: 556.

71 Bieber, M., 1961, 82; Kleiner , D.,1992 : 13- 16 ; Walker , S.,1995 : 94 – 95; Wilson , R.,2001 : 397; Dillon, S., 2006,119; Raabe, 2007: 24.

72 Souter, A., 1917, 101.

اليمنى على وجنتها، وصورت بشعر قصير مفروق عند المنتصف وتتزين فوقه بتاج الحصون، وتمسك بفرع شجرة في نهايته ورقة شجرة تشبه القلب المقلوب. ما يميز هذه السيدة – دون غيرها من الشخصيات المصورة– أنها وحدها تنظر إلى المشهد كاملاً من أعلى، ومن الغريب أن الفنان لم يكتب اسم ما يعبر عن هذه السيدة، ويغلب على الظن أن هذه السيدة إنما هي تجسيد لمدينة شهبا لعدة اعتبارات؛ لكون اللوحة مكتشفة في الفيلا المنسوبة إلى فيليب العربي في شهبا وهو من أراد تخليد مسقط رأسه على نحو ما صنع سيبتميوس سيفيروس مع ليبتس ماجنا[٧٣] من ناحية، والتصوير المميز لهذه السيدة من خلال ملابسها وجلوسها على أريكة مسترخية في وضع عظمة وفخامة من ناحية، وموضعها المميز في أعلى اللوحة من ناحية أخرى، فضلاً عن تصويرها تتزين بتاج قمم الحصون التي تزينت به تيخي تجسيد المدن في الفن الروماني من ناحية ثالثة[٧٤]. كما أن هناك ثمة مقارنة عندما صورت إمرأة تجسد مدينة طيبة في لوحة بالفريسكو بمنزل أوديب في تونا الجبل بمصر الوسطى، صورت تحمل فرع شجرة ينتهي أيضاً بورقة شجرة على نحو ما صورت به هذه السيدة[٧٥].

صور بين الجانبين في المنتصف مجموعة من الإيروتيس يعبثون في أسلحة آريس[٧٦]؛ اثنان منهم في أعلى منتصف المشهد وبنفس مستوى تصوير تجسيد شهبا– كما رجحت الدراسة – يحملان الخوذة في محاولة للطيران بها، وثلاثة منهم يربطون درعاً دائرياً ضخماً في سارية بحبل طويل ويحاولون بصعوبة بالغة اللعب به كطوق فيما يبدو، بينما يذهب آخر منهم لملامسة آريس عن قرب وكأنه يدفعه أو يتشبث به، هذا المشهد والعبث بأسلحة آريس يشير دون شك إلى هيمنة وسيطرة أفروديتي وأتباعها على الموقف تماماً. صور مشهد العبث بأسلحة آريس من قبل الإيروتيس عند مقابلة أفروديتي بآريس في لوحة من تصوير جداري بمدينة بومبي مع القرن الأول

---

73 لمزيد من التفاصيل عن مكانة ليبتس ماجنا إبان العصر السيفيري، راجع:

Haynes, D. 1965: 73f; Birley, 2002, 153 – 157; Kleiner, E., 1992:343; Zahran, Y., 2000: 129; Cherry, D., Kyle, D., 2005: 377.

74 عن تجسيد تيخي أنطاكية في النحت الروماني، وتجسيد سوريا على ظهر العملات الرومانية في القرن الثالث الميلادي، راجع:

Houghtalin, L., 1996, 467- 473.

75 لمزيد من التفاصيل عن تصوير هذه السيدة والتي كتب إلى جوارها طيبة بالحروف اليونانية، ولا يعرف على وجه الدقة ما دلالة تصوير فرع الشجرة هذا مع تجسيد المدن، لمزيد من التفاصيل، راجع:
Gabra, S., 1971, 104 – 106; Boardman, J., 1994, 176; Bailey, D., 2000, 408.

76 صور هذا المشهد على لوحة من الفريسكو بمنزل مارس وفينوس في بومبي؛ حيث صورت حركات الأطفال الأسطورية تلعب بأسلحة مارس وتعبير الطفل الأسطوري خلف فينوس والذي يقف مبهورا بجمال المعبودة أكثر منه بسيف مارس، لمزيد من التفاصيل ، راجع : عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ٦٥ – ٦٦، صورة ٦٠.

الميلادي عثر عليها بمنزل مارس وفينوس[٧٧]؛ فواحد من الإيروتيس يلبس خوذته والآخر يمسك بسيفه ويقف على درعه الدائري بينما تتمايل أفروديتي في أحضان أريس.

ما يميز لوحة شهبا عن لوحة بومبي أن الفنان صور المشهد بأدب جم؛ فصور أفروديتي وفتاة الخاريس في ناحية وصور آريس وتجسيد الفضيلة في ناحية أخرى ومدينة شهبا ترقب الموقف عن كثب، وقد صورت مجموعة الإيروتيس بين الجانبين، والفنان بذلك حقق في اللوحة مبدأ التوازن أو السيمترية من ناحية وصور هذا المشهد الغرامي الذي صوره فنان بومبي بمباشرة واضحة وجرأة، إلا أن فنان شهبا صوره دون أن يخدش حياء المشاهد، رغم تصوير أفروديتي نصف عارية إلا أن آريس يبتعد عنها وصور من الخلف، كما صور سيدة تجسد الفضيلة تقف إلى جوار آريس، الأمر الذي يشير إلى تميز المشهد وتوظيفه توظيفاً جديداً مختلفا عن تصوير بومبي اختلافاً بيناً خاصة في تجسيد مدينة شهبا.

جدير بالذكر أن مشهد لقاء آريس وأفروديتي صور في الفن الروماني في الخلاء[٧٨]، ولذا صور الفنان خلف أفروديتي العمود المقدس لأفروديتي، وفوقه إناء كبير يشبه إناء التقدمات الباتيرا Patera، يرجح أنه استخدم كمذبح لتقديم القرابين السائلة أو الفواكه، كما صورت إلى جوار هذا العمود بعض الشجيرات.

تؤرخ هذه اللوحة بمنتصف القرن الثالث الميلادي نظراً لتصوير الفم الصغير والأنف الدقيقة والصياغة المتقنة لثنايا الملابس وخصلات الشعر[٧٩] ، مع عدم الصياغة الدقيقة المتقنة للجسم البشري والتي تميزت بها فنون القرن الثالث الميلادي، كما يغلب على المشهد التصوير بالأمامية خاصة في تصوير أفروديتي والخاريس، فضلاً عن السيدتين المجسدتين للفضيلة والمدينة كما رجحت الدراسة، في حين صورت الوجوه في اتجاهات متعددة وليس بالضرورة أن يكون فيما بينها جميعاً رابط معنوي[٨٠].

---

77 Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Naples, Italy; http://www.theoi.com/Gallery/F10.2.html.

78 عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٠، ٧١، لوحة ٢٩.

79 Kleiner, D., 1992, 15 – 17; Walker, S., 95 – 96.

80 Strong, D., 1980, 227.

أرتميس[٨١]:

كشف عن لوحة واحدة – حتى الآن – بمدينة شهبا تمثل أسطورة واحدة من الأساطير المتعلقة بأرتميس وهي تلك الأسطورة المتعلقة بالصياد أكتايون، اللوحة مربعة الشكل[٨٢](صورة رقم ١٦). والأسطورة التي عبرت عنها اللوحة مفادها أن الصياد أكتايون[٨٣] لجأ إلى كهف بأحد السهول محاط بأشجار الصنوبر والسرو ليغتسل بعد يوم شاق من متابعة الصيد؛ إذ يحتوي الكهف على غدير متجدد للمياه، وفي الوقت نفسه كانت أرتميس مع رفيقاتها تختار هذ الكهف للاغتسال والراحة، فحدث ذات مرة أن دخل أكتايون الكهف فوجد أرتميس تستحم فرآها عارية؛ الأمر الذي أغضبها وهي ربة عذراء لم يقتحم أحد قط عذريتها فقررت أن تمسخه وعلاً حتى لا يحكي لرفاقه أنه شاهدها عارية، فما كان منها إلا أن نثرت الماء عليه فنبت في رأسه قرنان ثم تحول من إنسان إلى وعل، ففر هارباً من أمام أرتميس مذعوراً تبعته كلاب صيده يطاردونه ظناً منها أنه صيد ثمين ولم تدري أنه سيدها أكتايون ولم تتركه كلاب صيده حتى فقد حياته ثمناً لخطأ غير متعمد[٨٤].

المشهد الرئيس لهذه اللوحة محاط بثلاثة أُطر متميزة (صورة رقم ١٧)؛ الإطار الخارجي عبارة عن ثلاثة شرائط منفذة بالألوان الأبيض ثم الأسود ثم الأبيض بالتتابع من الخارج إلى الداخل، ثم زخرفة الشرائط المضفرة منفذة باستخدام ثلاثة شرائط مع استخدام اللون الأبيض لقلب الضفيرة مع استخدام ألوان متعددة لشرائطها هي الأسود والبني والأبيض[٨٥].

---

81 إبنة زيوس من ليتو وهي ربة أوليمبية اختصت برعاية الصيد والصحراء والحيوانات البرية، كما كانت ربة راعية للطفولة وخاصة البنات منذ الولادة وحتى سن الزواج، في حين كان أبولون توأمها راع للذكور، صورت في الفن كصائدة ماهرة ترتدي الخلاميس وتمسك بقوسها وجعبة سهامها ، كما صورت معها الحيوانات البرية سيما حيوان الآيل، ولدت في جزيرة ديلوس وقامت بمساعدة ليتو في ولادة توأمها أبولون، وقفت مع أخيها إلى جانب الطرواديين في حرب طروادة، عبدت في أماكن متعددة بمفردها أو مع توأمها، وأشهر مدينة عبدت فيها كانت أفيسوس، لمزيد من التفاصيل، راجع:
Homer Iliad 1.9 & 21.495; Homer, Odyssey 6.100; Hesiod Theogony 918; Apollod. ii. 5; Pind. Ol. iii. 51

82 كشف عن هذه اللوحة بأحد المنازل بمدينة شهبا وهي مربعة الشكل أبعادها ٤،٣٠ م طولاً، ٤،٣٠ م عرضاً، وهي محفوظة الآن بمتحف السويداء بدون رقم، راجع:
Balty, J., 1977, 20 – 23.

83 هو ابن أريستايوس Aristaeus من أوتونوي Autonoë إبنة كادموس Cadmus ، تلقى فنون الصيد على أيدي الحكيم خيرون، تعددت الروايات في سبب مقتله، لمزيد من التفاصيل راجع:
Ovid .,Met. iii. 206; Diod. iv. 81; Apollod. iii. 4; Pausanias, x. 30.

84 لمزيد من التفاصيل عن أسطورة أكتايون مع أرتميس راجع:-
Pausanias,IX,2, 3; Hyginus, Fabula, 181; Ovid, Metamorphoses, III, 138. Grant, M., 1995, 125.

85 Dunbabin, K., 2006, fig.171.

أما عن الإطار الأوسط، فجاء إطاراً متميزاً يجمع بين الزخارف النباتية والحيوانية والأسطورية؛ حيث صورت الجيرلاندات المشكلة من شرائط من القماش بالإضافة إلى فروع شجر الشربين بثماره[٨٦]، وفوق هذه الجيرلاندات صورت مجموعة من الطيور المختلفة (صورة رقم ١٨أ)، صورت بأوضاع مختلفة، كالطاووس والحمام والآيبس فضلاً عن البط والأوز. كما صور في هذا الإطار كمكون رئيس من مكونات هذا الإطار الزخرفي المعبود الفريجي أتيس Ἄττις[٨٧] الذي صور في هيئة صبي بوضع الثلاثة أرباع(صورة رقم ١٨ب)، صور ببطن منتفخ قليلاً مجنحاً يثني قدماً ويمد الأخرى، يلبس الخوذة الفريجية، كما يرتدي سروالاً يغطي الساقين، وشريطان متعاكسان للجزء العلوي منه يتقابلان عند صدره. صور ثمانية من أتيس كعنصر زخرفي؛ أربعة في زوايا اللوحة، وصور واحد في منتصف كل جانب من الجوانب الأربعة، وجمعيهم صور بطريقة واحدة إلى حد كبير. هذا الإطار له دلالة فنية قوية بالموضوع الرئيسي لهذه اللوحة.

أما الإطار الداخلي فعبارة عن شريط بديع ونادر أيضاً؛ إذ يتكون من جزئين، الجزء الأول يشتمل على شريطين أصيغا بشكل حلزوني يحصران فيما بينهما دوائر مصور بها أشكال متباينة من العناصر النباتية وأهمها الأزهار وثمار الفاكهة، والعناصر الهندسية وأهمها الصلبان بأنواعها المختلفة فضلاً عن المربعات والأشكال السداسية، وبعض العناصر الآدمية وأهمها رؤوس فتيات وأطفال ورجال مسنين. كما

---

86 شجرة الشربين شجرة دائمة الخضرة، لا تسقط أوراقها، ذات شكل قمعي أو مخروطي، أوراقها إبرية الشكل قصيرة، تنمو منفردة على طول الساق، أما الثمرة فخشبية مستطيلة تنمو بطريقة منفردة على الأغصان. وتشكل هذه الشجرة معظم الغابات في أوروبا وأمريكا وآسيا، لمزيد من التفاصيل راجع:

Farjon, A., 2005, 54-55.

87 تبدأ نشأة أتيس بمقتل ابن الربة كيبيلي الذي سالت دماءه تحت شجرة اللوز، ومن ثم رويت الشجرة بدمائه ولما آتت شجرة اللوز أكلها جاءت نانا Νάνα إبنة معبود النهر سنجاريوس Σαγγάριος – ابن أوكيانوس وتيثيس – وأكلت من ثمارها، فحملت من فورها وأنجبت أتيس وخوفاً أن يفتضح أمرها تركته في العراء ليموت، كما تذكر الأسطورة أن القدر أراد أن يحيا أتيس بالرغم من ذلك فقد قام بتربيته بعض الرعاة بمشاركة بعض العنزات البرية، فلما شب أتيس وكان شاباً وسيماً وقعت في غرامه المعبودة كيبيلي، وحاولت إغواءه لكنه رفضها إذ إنه كان يعشق حورية أخرى، فاستشاطت الربة غضباً وأصابته بنوبة جنون، فهام على وجهه في الصحراء والغابات وقام بخصي نفسه تحت شجرة الشربين، وفي رواية أخرى أرسلت له المعبودة خنزيراً بريا فقتله، ولما صار قاب قوسين أو أدنى من الموت انتقلت روحه إلى شجرة الشربين، ومن دمائه نمت زهرة البنفسج، ومن ثم كانت من النباتات المقدسة عند كيبيلي التي طلبت من الآلهة ألا يشوهوا جسده وكان يقام له عيد في مطلع الربيع، ولذا عبد أتيس كمعبود للغطاء النباتي، لمزيد من التفاصيل، راجع:

Hesiod, Theogony 344; Pausanias, 7. 17. 11; Apollodorus, iii. 12; Turner, P.& Coulter, Ch., 2001, 412.

استخدم الفنان ألواناً عدة لصياغة هذا الجزء من الإطار الداخلي؛ فاستخدم الألوان الأسود والبني الفاتح والبني الغامق فضلاً عن اللون الأبيض. ولعل أكثر العناصر تمثيلاً في هذا الشريط هو الصليب متساوي الأضلاع أو الصليب اليوناني الذي صور بشكل صريح تارة وبشكل زهرة تارة أخرى، كما صور الصليب اللاتيني مرة واحدة في الشريط السفلي للوحة، كما صور صليب أندراوس وصليب أورشليم وصلبان متداخلة على هيئة شطرنجية (صورة رقم ١٦، ١٩ أ، ب، ج، د)[٨٨]. الجزء الثاني لهذا الإطار عبارة عن زخرفة الأسنان، ونفذ باللونين الأبيض والبني الغامق، الأمر الذي أحدث تأثيراً لونياً مميزاً لتصوير الموضوع الرئيس في اللوحة.

الموضوع الرئيس يصور أرتميس في المنتصف عارية تماماً[٨٩] (صورة رقم ٢٠)؛ فالتعبير عن لحظة الاستحمام استوجبت ذلك ورغم ذلك صورها الفنان تقوم بستر عورتها بيدها اليسرى، بينما ترفع يدها اليمنى لأعلى ربما لتحفظ توازنها، إذ جلست القرفصاء تستند على ركبتها اليمنى وقدمها اليسرى كما تلامس الأرض بأطراف أصابع قدمها اليمنى. صورها الفنان بوضع الثلاثة أرباع بكامل زينتها وحليها؛ إذ زين شعرها الأصفر القصير تاج ذهبي (صورة رقم ٢١) مميز في مقدمته سيقان تشبه السهام يتخلله شريط حلزوني من اللؤلؤ إذ نفذ باللون الأبيض وانسدل هذا الشريط حتى كتفيها وينتهي هذا الشريط بشكل صليب، كما تزينت بأقراط من اللؤلؤ أيضاً ويأخذ القرط شكل الصليب أيضاً، وزينت رقبتها بصدرية على شكل طوق تتسدل منه أشرطة مستطيلة، كما تتزين بأساور ذهبية في معصميها وعضديها، كما تلبس خلاخيل في قدميها. حرص الفنان على تعريف المعبودة بكتابة اسمها فوق رأسها بالحروف اليونانية الكبيرة على النحو التالي APTEMIC، كما توجها بهالة دائرية وميز هذه الهالة إذ نفذها بمكعبات رصاصية اللون والتي اختلفت عن خلفية اللوحة التي نفذت باللون البني الفاتح، ثم كتب اسمها باللون الأبيض، الأمر الذي أحدث تبايناً ملحوظاً وتأثيراً بالغاً، إذ استخدم الفنان المكعبات ذات الألوان المناسبة في المكان المناسب؛ إذ استخدم – على سبيل المثال لا الحصر– المكعبات الحمراء ليعبر بها عن وجنتيها وجفنيها وشفتيها في إشارة واضحة لاستخدام المعبودة لأدوات الزينة.

صورت أرتميس على فوهة الكهف تستحم؛ إذ تصب حورية عليها الماء من هيدريا وضعت أفقية على الحافة العلوية لفوهة الكهف لينسكب منها الماء من علٍ على جسم أرتميس، صورت الحورية على يمين أرتميس بوضع الثلاثة أرباع تتجه بنظرها ناحية يمين المشاهد تغطي الهيماتيون الجزء السفلي منها ثم تمتد ليغطي جزء كبير من كتفها وذراعها الأيسر، تستند الحورية بذراعها الأيسر على الهيدريا وتقف وقفة

[88] عن أنواع الصلبان ورمزيتها ودلالاتها قبل الاعتراف بالمسيحية، راجع:
Gough, M., 1973, 18; Ferguson, G., 1989, 99- 101.

[89] Blazquez, J., 1993,568.

مستريحة، تشير للوقفة البراكستيلية الشهيرة، هذا وقد زينت هذه الحورية كذلك بما زينت به الربة أرتميس من حلي فيما عدا التاج فقد توجها الفنان بإكليل من الأزهار.

صور أكتايون كذلك في الجانب الأيسر للوحة من أعلى(صورة رقم ٢٢) في المستوى العلوي للحورية سالفة الذكر، الذي صور بوضع الثلاثة أرباع يتجه بنظره ناحية أرتميس ويشير بيده اليمنى ناحيتها، مرتدياً هيماتيون تغطي الجزء السفلي منه، بينما ترك الجزء العلوي منه عارياً إلا من جعبة السهام التي يحملها على ظهره ويربطها بسيور من الجلد على صدره، والغريب أنه صور بقرني آيلة وبوجه عبوس غضبان، الأمر الذي يشير إلى تصوير لحظة العقاب وبداية مسخ أكتايون إلى آيلة(٩٠)، ما يرجح هذا التفسير إشارة أرتميس بيدها معلنة بداية العقاب وهو يرفع يده متوسلاً إليها أن تصفح عنه وقد نجح الفنان في التعبير عن ذلك من خلال تصوير ملامح وجهه وقد بدا عليه الغضب والحزن، فضلاً عن تصوير أكتايون بقرني آيلة، كما أن المصادر الأدبية أنه كان من البشر وصياد ماهر ولم يكن في المفهوم اليوناني القديم من الكائنات المركبة، كما أن الدراسة المقارنة ترجح هذا التفسير(٩١) .

صور على الجانب الأيمن من اللوحة آيلة وحورية صورت من الخلف عارية في جزئها العلوي بينما تغطي الهيماتيون الجزء السفلي منها وتشير بيدها اليمنى ناحية أكتايون فقد فاجأها كما فاجأ كل الحضور اختلاس نظرة رجل لنسوة عرايا من ناحية، كما فاجأها بداية مسخ أكتايون إلى آيلة من ناحية أخرى(٩٢).

صورت إمراتان في أعلى الجانب الأيمن، وفي المستوى نفسه الذي صور فيه أكتايون على الجانب الأيسر، إذ صورت حورية بالتكنيك نفسه الذي صورت به الحوريتان سالفتا الذكر ترقب الحدث عن كثب إلا أنه كتب فوق رأسها كلمة AKTЄ (صورة رقم ٢٣) بالبحث عن الكلمة في المعجم وجد أنها تعني مقاطعة أو إقطاعية أو تعني من يقود(٩٣)، ولكن الأرجح لتفسير المشهد أنها تجسيد لساعة الظهيرة ضمن تجسيد الساعات الاثنى عشر Ὡραι في اليوم(٩٤) والتي تعني وقت الظهيرة، الأمر الذي يشير إلى تجسيد وقت الاستحمام عندما تشتد حرارة الجو وقت الظهيرة أو تجسيد وقت

---

[90] Lacy, L., 1990, 29.

[91] ثمة سكيفوس من طراز الصورة الحمراء يؤرخ ٤٠٠ – ٣٥٠ ق.م تصور بداية مسخ أكتايون من آدمي إلى آيلة، واستمر هذا التناول في الفن الروماني فقد ظهر في تصوير جداري من بومبي يؤرخ بالقرن الأول الميلادي، راجع:

Museum Collection: Badisches Landensmuseum, Karlsruhe, Germany; http://www.theoi.com/Gallery/K6.8.html; Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Naples, Italy; http://www.theoi.com/Gallery/F6.2.html; Lacy, L., 1990, 39.

[92] Lacy, L., 1990, 26- 27.

[93] Liddel& Scott's Dictionary, s.v. AKTЄ.

[94] Hyginus, Fabulae 183.

حدوث الحدث، أما السيدة الأخرى فهي سيدة متدثرة بالخيتون ومن فوقه الهيماتيون، وتمسك بغصن شجرة ينتهي بورقة على شكل قلب والتي تشابه للسيدة التي تجسد مدينة شهبا في لوحة أفروديتي وآريس(صورة رقم ١٣)، الأمر الذي يرجح كون هذه السيدة هي تجسيد لمدينة شهبا أيضاً.

نجح الفنان في التعبير عن الحدث الأسطورى فعبر عن روعة المكان وهو كهف ليوفر لأرتميس وحورياتها المكان الآمن وكأنها إمرأة عادية وليست ربة، ومن هنا صورها بواقعية حتى أنها تقوم بستر عورتها بيدها عندما فاجأها أكتايون. كما نجح الفنان في تصوير الكهف بشكل هرمي صور الشخصيات المشاركة في الحدث بشكل هرمي كذلك مع توظيف الشخصيات كل في مكانه. كما نجح الفنان في اختيار ألوان اللوحة حتى أنه صور شلال الماء المنسكب من الهيدريا فصوره باللون الأبيض وميزه عن صياغة صخور الكهف التي جاءت باللون البني الداكن، كما استطاع الفنان بمهارة فائقة أن يصيغ بشرة النساء ناصعة البياض يقابلها بشرة أكتايون الداكنة التي تعبر عن مهنته كصياد تتعرض بشرته مباشرة لأشعة الشمس.

أما عن علاقة العنصر الأسطوري في الإطار الزخرفي وهو تصوير المعبود الفريجي أتيس بموضوع اللوحة الرئيس وهو عقاب أرتميس لأكتايون جراء اقترافه خطيئة التجرؤ على خصوصية الربة أرتميس فيمكن ترجيح وحدة الموضوع فقد عوقب أتيس وأكتايون كلاهما عندما عصيا أوامر المعبودتين أو اخترقا قدسية الآلهة.

تؤرخ هذه اللوحة بالنصف الثاني من القرن الثالث الميلادي أو بالأحرى نهاية القرن الثالث الميلادي نظراً لتصوير معظم شخصيات اللوحة بالأمامية مع اتجاه الوجوه إلى جهات مختلفة دون أن يكون فيما بينها رابط معنوي(٩٥)، فضلاً عن عدم وجود في المنظور؛ فجاءت الشخصيات على خط متواز واحد وإن صيغت في شكل هرمي تضاهي لوحة الموزايكو باحد حمامات أوستيا والتي صورت الأسطورة نفسها وفي الوقت نفسه بالصياغة نفسها وهي صياغة الأسطورة حول الكهف بالشكل الهرمي، ولوحة أوستيا تؤرخ بالنصف الثاني من القرن الثالث الميلادي(٩٦)، وما يرجح تأريخ اللوحة بنهاية القرن الثالث الميلادي وربما بداية الرابع الميلادي وليس منتصف القرن الثالث الميلادي تصوير الصليب في الإطار الداخلي للوحة بالتتابع في دوائر بديع وبأشكال متباينة (صورة رقم ١٩)، مع استخدام الجديلة في الإطار الخارجي للوحة كعنصر زخرفي مفضل منذ بدايات القرن الرابع الميلادي واستمراره طوال القرن الرابع الميلادي وأمثلتها لوحات الموزايكو بمنزل الأوغسطيين وموزايكو القصر الإمبراطوري بأوستيا؛ وتتميز هذه اللوحة بعناصر فنية مختلفة ذات ألوان متباينة أصبحت من مميزات موزايكو القرن الرابع الميلادي في إيطاليا وانتشرت في سوريا

95 Strong, D., 1980, 227.

96 عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ١٨٩.

وفلسطين واليونان وإفريقيا، كما استخدمت أيضاً في الموزايكو المسيحي(٩٧)، ونظـراً لعدم تصوير الصلبان بشكل صريح فيرجح أن اللوحة صورت في مرحلة زمنية تسبق الاعتراف بالديانة المسيحية مع التأكيد على تصوير الحيوية التي تتسم بها موضوعات الفسيفساء في القرن الثالث الميلادي، لذا ترجح الدراسة تأريخ اللوحة بنهايـة القـرن الثالث الميلادي.

أسطورة بيلوبس(٩٨) وهيبوداميا(٩٩):

عثر على لوحة من الفسيفساء في أحد المنازل بشهبا مربعة الشكل(١٠٠) تصور أسطورة زواج البطل بيلوبس من الأميرة هيبوداميا(صورة رقم٢٤).أما عن الموضوع الرئيس للوحة فقد أفادت المصادر الأدبية أن أوينوماوس ΟΙΝΟΜΑΟΣ ملك بيسا Pisa بإقليم إليس غرب شبة جزيرة البليبونيز قد رفض كل من يتقدم لخطبة ابنته الجميلة هيبوداميا ΙΠΠΟΔΑΜΙΑ، ذكرت بعض المصادر الأدبية(١٠١) أن سبب رفضه كان مرجعه أنه جاءته نبوءة أنه سيموت إذا تزوجت ابنته هيبوداميا، أو ربما لأنه وقع في حب آثم لابنته كما تذكر إحدى الروايات(١٠٢)، ولما كثر خطابها اشترط الملك أنه حتى يفوز أحدهم بأميرته عليه أولاً أن يفوز في سباق للعربات معه شخصياً

---

97 عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ١٩٦ – ١٩٨، صور٢٤٠ – ٢٤٢ .

98 تفيد أشهر الأساطير أنه حفيد زيوس وابن تانتالوس وديوني إبنة أطلس ومن ثم يمتد نـسبه إلـى كرونوس، تزوج من هيبوداميا، كان بيلوبس ملكا على بيسا Pisa بإقليم إلـيس غـرب البليبـونيز، وتحكي الأسطورة أنه كان فريجياً ولكنه أبعد خارجها ليستوطن في بيسا غرب البليبـونيز، غيـر أن كثير من المصادر الأدبية ترجح أنه كان من بلاد اليونان الأصلية فالبعض ينسبه إلى أخايا، والبعض الآخر يرجع أصله إلى أركاديا، بينما أجمعت المصادر الأدبية على كونه فارساً مـاهراً ومروضـا للخيول ولذا كان مفضلاً عند بوسيدون، لمزيد من التفاصيل راجع:

Paus. vi. 22; Apollod. ii. 4; Diod. iv. 74.

99 هي إبنة ملك بيسا بإقليم إليس أوينوماوس OENOMAUS من ستيروبي Sterope كانت فائقـة الجمال وقع في غرامها الكثير إلا أنها أحبت بيلوبس الذي تزوجته بعد تغلبه على صعوبات عـدة، أنجبت من بيلوبس أبناء عدة كان أشهرهم أتريوس Atreus وثيـستيس Thyestes وخريـسيبوس Chrysippus والذي كان محبوباً لأبيه ومفضلاً عن إخوته؛ الأمر الذي أثار حفيظـتهم ومـن ثـم أجمعوا عليه وقتلوه، وفي رواية أخرى أن أتريوس هو من قتله بمفرده ومن ثم توالت اللعنات علـى أتريوس وآله، لمزيد من التفاصيل راجع:

Apollod. iii. 10. § 1; Paus. v. 10; Hygin. Fab. 85, 243.

100 عثر على هذه اللوحة بحالة جيدة في منزل من المنازل العديدة التي كشفت في شهبا وهي مربعـة الشكل يصل طول ضلعها ٢،٩٠م وهي محفوظة بمتحف دمشق الوطني، راجع:

Blazquez, J., 1993, 575-576.

101 Diod. iv. 73; Apollon. Rhod. i. 752; Pind. Ol. i. 114.

102 Hygin. Fab. 253.

وإلا تكون عقوبته القتل. وكان الملك يمتلك خيولاً مدربة سريعة للغاية كان قد أهداها له بوسيدون. كان السباق يمتد من بيسا حتى مذبح بوسيدون في كورنثا[١٠٣].

تفيد الأسطورة أن البطل بيلوبس Πελοψ تقدم لخطبة هيبوداميا وراءه ما رأى من كثير من الشباب وقد علقت أجسادهم على أبواب قصر أوينوماوس بعد أن خسروا السباق أو الرهان أمام أوينوماوس، تمالك بيلوبس وانتزع الخوف من صدره، وعمد إلى حيلة لعله يفوز إن نجح في تنفيذها، فتفقد أحوال القصر وتعرف على سائق الملك ويدعى مورتيلوس MYPTIΛOC وطلب منه أن يساعده في مهمته لقاء أن يعطيه بيلوبس نصف المملكة بعد أن يفوز بعروسه هيبوداميا. وافق مورتيلوس من فوره وقام بانتزاع مسامير عجلات عربة أوينوماوس ليتسنى لبيلوبس الفوز. نجحت الخطة وقتل أوينوماوس تحت عجلات عربته، وقبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة طلب من الآلهة أن تحل اللعنة على مورتيلوس الذي تسبب في قتله[١٠٤].

فاز بيلوبس بالسباق وتزوج هيبوداميا كما توج ملكاً على بيسا، وعندما طلب منه مورتيلوس أن يفي بوعده، قام بيلوبس ورماه في البحر ليتحقق ما تمناه أوينوماوس لسائقه الخائن، الشئ نفسه تمناه مورتيلوس وهو يصارع الموت أن تحل اللعنة على بيلوبس[١٠٥].

عبرت اللوحة عن الأسطورة سالفة الذكر؛ فعبر عن ذهاب بيلوبس إلى قصر أوينوماوس ليخطب هيبوداميا ونتيجة هذه الزيارة، كما عبر عن منافسة سباق العربات وما آل إليه السباق، وجاء التصوير في صفين؛ السفلي لمشهد الخطبة والفوز بالعروس، أما الصف العلوي فصور مشهد سباق العربات. حيث صور في الصف السفلي أقصى يسار المشاهد أوينوماوس جالساً على مقعد مستطيل بدون مسند للظهر مرتدياً خيتوناً طويلاً شفافاً ويرتدي الهيماتيون معقودة على كتفه الأيمن ببروش لتنسدل على ظهره وكتفه الأيسر وترك ذراعه الأيمن بدون غطاء الهيماتيون، لون كل من الخيتون والهيماتيون بالون الأحمر الداكن(الطوبي) مزينة بإطارات للأكمام والحزوز السفلية فضلاً عن حزوز على منطقة الصدر ومنتصف الأكمام ومنتصف الخيتون لونت جميعها باللون الذهبي. صور أوينوماوس بوضع الثلاثة أرباع ينظر لأعلى بلحي قصيرة خفيفة وشعر كثيف ربط بشريط من القماش، توجه الفنان بهالة دائرية كبيرة باللون الأسود، وكتب اسمه فوق رأسه على النحو التالي OINOMAOC.

صور بيلوبس واقفاً أمام أوينوماوس بوضع الثلاثة أرباع (صورة رقم ٢٥) مرتدياً الخلاميس ومن فوقه الهيماتيون القصير معقود ببروش على الكتف الأيمن وهي الطريقة نفسها التي عقدت بها هيماتيون أوينوماوس، صيغت ملابس بيلوبس بالطريق

[103] Paus. v. 15.
[104] Pind. Ol. i. 114; Diod. iv. 73.
[105] Hom. Il. ii. 104; Hygiin. Fab. 84; Diod. iv. 73.

نفسها التي صيغت بها ملابس أوينوماوس من حيث الألوان والزخرفة غير أن بيلوبس يلبس القبعة الفريجية ذات اللون الأصفر الذهبي ربما أراد الفنان أن يعلن عن هوية بيلوبس وأصله الفريجي. عبر الفنان أن لغة حوار بين بيلوبس وأينوماوس قائمة من خلال نظرة كل منهما للآخر من ناحية وحركة الأيدي من ناحية أخرى، كتب اسمه فوق كتفه الأيسر في صفين على النحو التالي Πελo-ψ.

صورت هيبوداميا بين أبيها وبيلوبس تبدو من خلف ستارة جدارية ربما عبر بها الفنان أن هذا اللقاء تم داخل القصر فبيلوبس لا يراها في حين تنظر هي إليه، صورت تتجه ناحية بيلوبس بوضع الثلاثة أرباع، مرتدية الخيتون الطويل الأبيض وترتدي من فوقه الهيماتيون البيضاء ذات الإطارين البني الداكن والأحمر الداكن وتغطي بها رأسها ويبدو جزء من شعرها على جبينها، وتمسك بأطراف الهيماتيون باليد اليسرى، بينما يبدو كفها الأيمن من تحت الهيماتيون، جدير بالذكر أن الفنان صورها بملامح جميلة ويبدو عليها الإعجاب نحو بيلوبس، كتب الفنان اسمها إلى جوار رأسها في ثلاثة صفوف على النحو التالي ΙΠΠΟ-ΔΑΜΙ-Α.

صور أقصى يمين الصف السفلي من اللوحة(صورة رقم ٢٦) لقاء حميمي يجمع بين بيلوبس وهيبوداميا صورا يصافح كلا منهما الآخر ويرتديان الملابس سالفة الذكر في المشهد الأول، الاختلاف فقط في لون الخيتون والهيماتيون لهيبوداميا الذي جاء باللون الذهبي ذي الإطار الأحمر الداكن، كما اختلف لون القبعة الفريجية لبيلوبس عن المشهد الأول فصورت باللون الأحمر الداكن، وكتب الفنان اسم كل منهما بالطريقة نفسها في المشهد الأول.

جاء الصف العلوي في اللوحة (صورة رقم٢٥، ٢٦) معبراً عن سباق العربات بين أوينوماوس وبيلوبس؛ إذ عبر الفنان عن نقطتي البداية والنهاية بقلعتين شاهقتين بكل واحدة ثلاث منارات ربما للتعبير عن مدينة بيسا ومدينة كورنثا كما أشارت بذلك بعض المصادر الأدبية، وصور عربتين من نوع الكوادريجا Quadriga، ونجحت الحيلة وقد سقط أينوماوس صريعاً، بينما تقدم بيلوبس ووصل إلى نقطة نهاية السباق، وعندما أطمأن بيلوبس بالفوز ينظر خلفه بثقة إلى مورتيلوس الذي صور يشير بيده لبيلوبس تعبيراً عن النصر، وقد كتب الفنان اسمه فوق رأسه بين العربتين في صفين على النحو التالي MYPTIΛ-OC، كما كتب اسم كل من بيلوبس أوينوماوس كلا منهما إلى جوار رأسه.

افتقدت اللوحة لمبدأ المنظور Prospective في التصوير، سيما تصوير الكوادريجا التي صورت بعيدة عن الواقعية، كما صورت جمعيع الشخصيات على خط واحد ولم تفلح طريقة تصوير أو بالأحرى محاولة تصوير طريقة الثلاثة أرباع في خلق عمق في المنظور، ويمكن مقارنة أسلوب التصوير في هذ اللوحة بلوحة مكتشفة في فيلا رومانية تصور شابا يحمل سلة من الفاكهة ومعه فتاة، تؤرخ ببدايات القرن

الرابع الميلادي(١٠٦)، ويلاحظ عدم تحقيق العمق في المنظور، كما صاغ الفنان العيون بالطريقة نفسها للوحة بيلوبس، كما استخدم الفنان الأحجار المتباينة في محاولة إظهار الجانب التأثيري؛ حيث استخدم الألوان الفاتحة لخلفية المشهد بينما استخدم الألوان الداكنة لتصوير الحدث.

جاء إطار اللوحة كذلك فقيراً، على عكس لوحات شهبا سالفة الذكر التي تميزت بغناء زخارفها، فصاغه الفنان في هيئة شريط واحد باللون الأسود ولعله تعمد أن يحدد المشهد بهذا الإطار ذي اللون الأسود ليحدث نوعاً من التمايز بينه وبين أرضية اللوحة التي جاءت باللون الأبيض. كما نفذت اللوحة بطريقة Opus Tesselatum وافتقدت اللوحة الفاعلية التي وجدت في لوحات شهبا سالفة الذكر أيضاً والتي صيغت بطريقة Opus Vermiculatum(١٠٧) التي حققت الفاعلية والتناسق حيث لونت طبقة المونة في كل أجزاء اللوحة بحسب ألوان المكعبات التي تحيط بها فأصبحت اللوحة وكأنها لوحة مصورة من الفريسكو (١٠٨).

تكرر وجود بيلوبس ثلاث مرات في اللوحة، بينما تكرر كلا من هيبوداميا وأينوماوس مرتين، بينما صور مورتيلوس مرة واحدة، وحرص الفنان في كل مرة أن يكتب اسم الشخصية إلى جوارها. ولعل اللوحة قصد الفنان أن تقسم إلى ثلاثة مشاهد لتعبر عن الأسطورة بكاملها ؛ فمشهد حوار بيلوبس مع الملك ليطلب ابنته إليه ثم استمع إلى شروطه كي يفوز بالعروس، ثم مشهد المنافسة وفوز بيلوبس في حضور مورتيلوس ومقتل الملك، ثم مشهد الفوز بالعروس، وبهذا يعد توافقاً بين الرؤية الأدبية والفنية إلى حد كبير. تميز الفنان في صياغة الملابس التي صورت بألوان بديعة ومتنوعة ومتناسقة وخاصة ملابس أينوماوس وهيبوداميا، كما اتسمت بالوقار والحشمة بالنسمة لهيبوداميا التي ارتدت ملابس فضفاضة فضلاً عن أنها استخدمت الهيماتيون كغطاء للرأس.

أما عن تفسير وجود الهالة المقدسة بشكل دائري حول رأس الملك أينوماوس وحده دون بقية الشخصيات، فترجح الدراسة أن اللوحة تناقش قضية توارث اللعنات كمغزى من تصوير هذه الأسطورة وأن أول من بدأها في الأسطورة هو الملك الذي قتل الكثير من خاطبي ابنته لينجو بنفسه من الموت كما أخبرته النبوءة، فكانت دماء هؤلاء الفتية لعنة أن قتل على يد زوج ابنته كما أخبرت النبوءة وبمساعدة أقرب الناس إليه سائقه وربما ابنته نفسها في بعض الروايات(١٠٩)، ثم توالت اللعنات بعد ذلك على مورتيلوس وبيلوبس وآل أتريوس جميعهم.

---

106 Heintze, H., 1990, 128, pl.19.
107 Pollitt, J., 1986,212.
108 Heing, M., 1983,117.
109 Pind. Ol. i. 114; Diod. iv. 73.

أما عن تأريخ هذه اللوحة فتتضح من خلال سماتها الفنية؛ حيث لم يوفق الفنان في تحقيق التناسب بين الأبعاد سواء في تصوير الشخصيات أو التناسب بين الشخصيات والأشياء المحيطة بها خاصة في مشهد سباق العربات مقارنة بنقطتي البداية والنهاية؛ فجاء حجم الخيول مساوياً لحجم القلعتين، كما لم يوفق الفنان في التناسق بين أعضاء الجسم؛ فبالنظر إلى تصوير بيلوبس في اللوحة يلاحظ عدم تناسق الأطراف مقارنة بالجسم خاصة عدم الدقة في صياغة الساقين.

وفق الفنان في التمييز بين البشرة النسائية الفاتحة كما تبدو هيبوداميا في حين صور البشرة القاتمة للذكور كما تبدو في تصوير كل من بيلوبس وأينوماوس؛ وهذا ما اعتاده الفنان اليوناني والروماني سواء كان ذلك في رسوم الفخار[١١٠] أو التصوير الجداري[١١١] أو فن الفسيفساء[١١٢]، كما لم يحقق الفنان البعد الثالث في التصوير فجاءت خلفية المشهد خالية تماماً وصورت الشخصيات على خط واحد، وصيغت العيون دائرية بعيدة عن الطبيعية، كما افتقد المشهد الحيوية والفاعلية، كما كتبت الأسماء أحياناً بطريقة غير دقيقة.

استخدم الفنان أسلوب تقسيم اللوحة إلى أربعة مشاهد للتعبير عن الأسطورة تتمثل في مشهد خطبة بيلوبس لهيبوداميا من أبيها، ثم مشهد بداية السباق لكي يفوز بالأميرة، ثم مشهد الخديعة ومقتل أينوماوس ونهاية السباق، ثم أخيراً مشهد فوز بيلوبس بعروسه. هذا التتابع في التصوير من سمات موزايكو العصر الروماني المتأخر[١١٣]، لذا تؤرخ اللوحة طبقاً للسمات الفنية سالفة الذكر بالربع الأول من القرن الرابع الميلادي.

---

110 Boardman, J., 1985, pl.46, 56, 98; Lane, A., 1971, 39 – 41.

111 Griffin, J., 2001, 223; wheeler, M., 1964, pl.179.

112 راجع لوحة معبود النهر ألفيوس يطارد الحورية أريثوسا، والتي عثر عليها بتمي الأمديد بمحافظة الدقهلية، المحفوظة بالمتحف اليوناني الروماني تحت رقم ٢٠١٩٥ بقاعة ١٧، كما تكرر الأمر نفسه في لوحة الشيخ زويد بشمال سيناء والمحفوظة بمتحف الاسماعيلية تحت رقم ٢٤٠١، راجع: Cleadat, M., 1914, 20- 22.

113 عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ١٤٠.

خاتمة:

من العرض السابق يمكن استنتاج مجموعة من النتائج على النحو التالي:-

يلاحظ أن الفنان استخدم مكعبات متعددة الألوان في جميع اللوحات، وتبين الإبداع الفني من خلال تناسق الألوان ما بين خلفية المشهد والتي غالباً نفذت بالألوان الفاتحة والعناصر البشرية والحيوانية والنباتية والمعمارية المصورة والمكونة للموضوع المصور التي نفذت غالباً بالألوان الداكنة، كما تبين براعة الفنان في اختيار المكعبات ذات الألوان المناسبة للموضوعات المناسبة؛ فاستخدم – على سبيل المثال لا الحصر- المكعبات البيضاء عندما صور بشرة النساء والمكعبات البنية اللون عندما صور بشرة الرجال.

كما اتضح أنه قد صيغت لوحات شهبا السالفة الذكر- فيما عدا لوحة بيلوبس وهيبوداميا(صورة رقم ٢٤) - بطريقة المكعبات متناهية الصغر أو ما يعرف بطريقة Vermiculatum [(١١٤)]، وهذا الأسلوب في التنفيذ يحتاج لتكلفة باهظة[(١١٥)] مما يؤكد على تميز هذه اللوحات؛ الأمر الذي يشير إلى أهمية المكان الذي عثر فيه عليها، كما يشير في الوقت نفسه إلى دور المنطقة الجنوبية من سوريا الفعال في المرحلة الزمنية التي ترجع إليها اللوحات. جدير بالذكر أنه قد شاع استخدام طريقة المكعبات متناهية الصغر هذه في صياغة لوحات الموزايكو خلال العصر الهلينستي[(١١٦)] ونقلها الرومان عن المدن الهلينستية وندر استخدامها خلال العصر الإمبراطوري وفضل عليه أسلوب Tesselatum لسهولة تنفيذه وقلة تكلفته[(١١٧)]؛ أما لوحات شهبا فخرجت عن هذا السياق وكان لها هذا الاستثناء إذ صيغت بأسلوب يحتاج إلى جهد كبير وتكلفة عالية مما يشير إلى ثراء مدينة شهبا إبان حكم فيليب العربي – ابن شهبا – للإمبراطورية الرومانية من عام ٢٤٤م وحتى ٢٤٩ م وهي المرحلة الزمنية التي ترجح الدراسة تأريخ معظم لوحات شهبا سالفة الذكر بها سيما اللوحات المكتشفة بالفيلا المنسوبة إليه بشهبا(صورة رقم ٢٧).

---

[114] Pollitt, J., 1986, 212.

[115] عن طرق تنفيذ لوحات الموزايكو الروماني، راجع: عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ١٢٧- ١٣٣.

[116] عن اللوحات الشهيرة التي صورت بطريقة المكعبات متناهية الصغر تلك اللوحة المستديرة لبرينكي الثانية والمحفوظة بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية، هذا وقد صنع الرومان بعض لوحاتهم ذات الأهمية الخاصة بأسلوب Vermiculatum تأثراً بالمدن الهلينستية يتضح ذلك من لوحة الاسكندر الأكبر وانتصاره الشهير على الفرس بقيادة داريوس في أسوس عام ٣٣٣ق.م والتي كشفت في بومبي وتؤرخ بحوالي القرن الأول قبل الميلاد، وكذا لوحة بالاسترينا الشهيرة التي عبرت عن نهر النيل من المنبع وحتى المصب والتي تؤرخ بحوالي عام ٨٠ ق .م، راجع :

Woodford , S., 1982 , 67 – 96 , fig. 5.1 ; Pollitt .J.,1986, 210 – 229 , pls . 221, 222, 230.

عزيزة سعيد محمود ، ٢٠٠٣، ١٥٢ – ١٥٨، صورة ١٧٩، ١٨٦.

[117] Vitruvius, VII, 1, 3 – 5; Pilinus, H.N. XXXVI, 186 – 187.

تميزت لوحات شهبا من الفسيفساء، وخاصة تلك اللوحات التي كُشفت بفيلا فيليب (صورة رقم ١، ٣، ١٣) بالثراء الشديد من حيث التميز في التقنية واستخدام الأحجار المتباينة في الألوان؛ حيث ساعد صغر حجم الفسيفساء الفنان على إبراز تدرج الألوان، كما نجح الفنان في اختيار ألوان متباينة ومتناسقة مما ينم عن ذوق رفيع بالإضافة إلى إضفاء التأثير اللوني للوحات تقترب من اللوحات الجدارية المصورة، ولهذا استخدم الفنان قطع أحجار ذات ألوان متعددة مع تفضيل الأشكال المربعة وبشكل أقل الأشكال المستطيلة لقطع الفسيفساء،كما لون طبقة الملاط في كل أجزاء المشهد بحسب الألوان التي تحيط به؛فتحولت لوحة الموزايكو وكأنها لوحة مرسومة بالفعل(١١٨)

كما يلاحظ أن الفنان استخدم المركزية في تصوير معظم اللوحات، بمعنى أن صور الشخصية الرئيسية في منتصف اللوحة ومن ثم تدور حولها الشخصيات الأخرى، وهذه الطريقة وثيقة الصلة بالطراز الروماني المستخدم في سوريا منذ القرن الثالث الميلادي، فضلاً عن تصوير الشخصيات سيما الرئيسية منها بالوضع الأمامي وهي تأثيرات سريانية(١١٩)، وهذا ما يمكن ملاحظته في تصوير ديونيسوس يسكب قطرات الخمر من قرن الخيرات والكانثاروس (صورة رقم ١)، وتصوير ديونيسوس وأريادني في عُرسهما (صورة ٣)، كما يبدو كذلك في تصوير أفروديتي تنظر في المرآة (صورة رقم ١٠)، كما صورت أفروديتي بالأمامية كذلك في اللقاء الذي جمعها بآريس (صورة رقم ١٣)،غير أن الفنان صور آريس من جهة الخلف خارجاً بذلك عن سياق الأمامية للتعبير ربما عن إعراض أريس في بداية الأمر ولكنه لم يستطع مقاومة ربة الجمال أو ربما هو في حالة صراع نفسي بين دعوة أفروديتي من ناحية ودعوة المجد والفضيلة من ناحية أخرى وربما هذا التفسير يرجح تصوير الفنان لأحداث الأسطورة على جانبين (صورة رقم ١٤ ، ١٥) وربما تكون هذه اللوحة بها إسقاط على الواقع حينذاك وهي تجسيد الصراع الأبدي بين الخير والشر أو ما بين الفضيلة والرذيلة، كما صورت أرتميس بالأمامية أيضاً (صورة رقم ١٦)، كما صور بيلوبس بالأمامية مرتين(صورة رقم ٢٤) رغم أنه يخاطب شخصيات صورت بالوضع الجانبي إلا أن الفنان آثر تصويره بالأمامية ويبدو أن الفنان في هذه المرحلة الزمنية وخاصة في منطقة سوريا لم يخرج عن هذا السياق إلا نادراً فيما يخص الشخصيات الرئيسة المصورة في اللوحات.

خرجت لوحة بيلوبس وهيبوداميا(صورة رقم ٢٤) عن سياق لوحات شهبا من حيث طريقة التصوير؛ فاستخدم الفنان فيها طريقة التتابع، حيث عبر عن الأسطورة من خلال تصوير أربعة مشاهد في خطين مستقيمين متوازيين، ربما اتبع الفنان طبقاً

---

118 عزيزة سعيد محمود،٢٠٠٣، ١٣٥ – ١٣٦.

119 عزت قادوس، ٢٠٠٠، ٨٢ – ٨٣ ، شكل ٤٩ .

للأسلوب المتبع في كل مرحلة زمنية. فاللوحات التي تؤرخ بمنتصف القرن الثالث الميلادي (صور رقم٣ ،١٠، ١٣، ١٦)، أو النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي(صورة رقم ١٦) صورت بالطريقة المركزية وأكدت على محورية الشخصيات الرئيسة، بينما صورت اللوحات التي تؤرخ بالقرن الرابع الميلادي بطريقة التتابعية (صورة رقم ٢٤)، كما يمكن المقارنة بين لوحة ديونيسوس يسكب الخمر(صورة رقم ١) ولوحة بيلوبس وهيبوداميا (صورة رقم ٢٤) من حيث عدم التناسق في صياغة الجسم البشري، الأمر الذي يشير إلى المرحلة الزمنية لكل من اللوحتين وهي الربع الأول من القرن الرابع الميلادي.

عكست العناصر الزخرفية وخاصة في أطر هذه اللوحات التغلغل الحضاري بين العمق الحضاري للحضارة السورية القديمة والحضارة اليونانية والرومانية الوافدة وتجلى ذلك في لوحة أرتميس (صورة رقم ١٧، ١٨أ، ١٨ ب) حيث صُور المعبود الشرقي أتيس في الإطار الرئيسي للوحة بينما جاء موضوع اللوحة الرئيس وهو أسطورة أرتميس وأكتايون (صورة رقم ٢٢).

أما عن سر الارتباط بين أتيس وأكتايون (صورة رقم ٢٢) ربما لكونهما قد نالا كلاهما المصير نفسه عندما غضبت عليهما الآلهة، فلكل حدوده يجب ألا يتخطاها، وربما يلقي الموضوع المصور في اللوحة بظلاله على الواقع حينذاك، حيث أرخت الدراسة اللوحة بنهاية القرن الثالث الميلادي، وأراد الفنان أن يؤكد على معنى قدسية المعبود، ولعل تصوير الصلبان بشكل محور ومتنوع في الإطار الداخلي للوحة (صورة رقم ١٩) ما يشير إلى ذلك، فربما وظف الفنان موضوعاً وثنياً كلاسيكياً للاستفادة منه بمعنى جديد دون أن يصطدم ببطش الإدارة الرومانية حينذاك، فاستخدم هذه الأسطورة كرمز يعرفه أرباب الديانة الجديدة في وقت كانت الديانة الوثنية هي الديانة السائدة[١٢٠]. هذا التمازج بين العناصر المحلية والوافدة يؤكد التواصل الحضاري وتحقيق مبدأ التأثير والتأثر بين الحضارات.

يتضح مبدأ التأثير والتأثر كذلك من خلال تصوير كل من أفروديتي تخرج من الصدفة (صورة رقم١٠، ١٢) وأفروديتي مع آريس (صورة رقم ١٤)، وأرتميس (صورة رقم ٢٠، ٢١) حيث تزينت كلتاهما في اللوحات سالفة الذكر بمجموعة ضخمة من الحلي- على عكس تصويرهما في الفن الكلاسيكي- تمثلت في التاج المرصع بالأحجار الكريمة والقلادة والخلاخيل في العضدين والساقين والأساور بالإضافة إلى الوشاح الذهبي وهذا الثراء في التزين بالحلي من سمات المرأة الشرقية خاصة المرأة التدمرية؛ ويمكن المقارنة بمجموعة الشواهد الجنائزية المحفوظة بمتحفي جنيف وكوبنهاجن تمثل مجموعة من سيدات المجتمع التدمري وتكاد تتطابق مع

[120] Ferguson, G., 1989, 152- 153

عنايات محمد أحمد، ٢٠٠٦، ٢٢٩ – ٢٣٠

لوحات شهبا- أفروديتي وأرتميس- من حيث تزين المعبودتين بالحلي والمجوهرات[١٢١]، وأيضاً تزينت أريادني في حفل عُرسها بالأقراط والقلادة وخلخال العضد (صورة رقم ٤). كما يتضح التأثر بالشرق أيضاً من خلال ملابس هيبوداميا (صورة رقم ٢٥ ، ٢٦) حيث ارتدت الخيتون الطويل وارتدت من فوقه الهيماتيون واستخدمته كغطاء للرأس وهو ما اعتادت المرأة الشرقية عليه ابتداءً من القرن الثاني الميلادي وحتى القرن الرابع الميلادي وهو ربما جاء تشبهاً بهيرا في الفن الكلاسيكي[١٢٢]. ويتضح الأمر نفسه في تصوير بيلوبس بالقبعة الفريجية[١٢٣](صورة رقم ٢٥، ٢٦) الأمر الذي يشير إلى التأثر بالشرق، أو ربما أراد الفنان أن يشير إلى أصل بيلوبس الأسيوي[١٢٤].

كما يمكن ملاحظة النُدبة التي صُورت بها أفروديتي بين حاجبيها (صورة رقم ١١، ١٤)، ما قد يشير إلى التأثر بالفنون الهندية في تصوير النساء مع المبالغة في تصوير الحلي كسمة شرقية تعكس واقعاً ملموساً لعلية القوم من النساء. ولعل تصوير تاج ديونيسوس المميز مع أريادني(صورة رقم ٣، ٤) وإشارة المصادر الأدبية بأصوله الهندية[١٢٥]، ما يرجح التأثر بالفنون الهندية. كما يعضد من هذه الرؤية تصوير الملابس الفاخرة التي ترجح الدراسة أنها مصنوعة من الحرير الخالص سيما ملابس ديونيسوس (صورة رقم ٤) وأفروديتي (صورة رقم ١٠) وهي تعكس الواقع دون شك. ولعل وقوع مدينة شهبا على طرق التجارة خاصة طريق الحرير الذي كان يصل الهند بمنطقة الشرق الأدنى ومنها سوريا القديمة؛ ربما كان لذلك أبلغ الأثر في التمازج الحضاري بين بلاد الهند ومنطقة الشرق من حيث التبادل التجاري بين المنطقتين ومن ثم التقارب الحضاري وانعكس ذلك في الفن ومنها فن الفسيفساء حينذاك.

تشير الدراسات أن العلاقات التجارية فيما بين منطقة الشرق الأدنى وبلاد الهند قديمة قدم الإنسان، وازدادت فاعلية بعد فتوحات الإسكندر الأكبر في منطقة الشرق ووصوله حتى بلاد الهند، وامتدت الطرق البرية وكان أهمها طريق الحرير الذي امتد من الهند مروراً بمنطقة الجزيرة العربية التي كانت حلقة الوصل بين الهند وشرق أفريقيا وشمالها وآسيا وجنوب أوروبا، واستمرت هذه الطرق مزدهرة حتى نهاية العصر الروماني[١٢٦]. ولهذا تم الكشف عن ملابس حريرية يرجح أنها ذات أصول

---

[121] عزيزة سعيد محمود، منى عبد الغني حجاج،٢٠٠٢، ١١٩- ١٢١، صور ١٠٨- ١١٠.

[122] عزيزة سعيد محمود، منى عبد الغني حجاج،٢٠٠٢، ١٢١.

[123] Webber, C., 2001, 17- 18.

[124] شيماء عبد المنعم، ٢٠١٠، ٣٢٢.

[125] Plutarch, Theseus, 20; March, J., 2001, 131.

[126] رستوفتزف، ١٩٥٧، ١٤٦.

هندية في أحد المقابر في تدمر يؤرخ بعام ٨١ م[١٢٧]، وقد ازدهرت التجارة في القرن الثاني الميلادي بين الشرق الأقصى والشرق الأدنى بفضل الإدارة الناجحة للرومان الذين أولوا الطرق البرية والبحرية عناية خاصة من إنشاء محطات تجارية بها يتزود منها التجار، فضلاً عن وجود أسطول بحري روماني يقوم بحماية التجار وظل ذلك حتى عصر جستنيان[١٢٨].

كان من أهم الطرق البرية التي شقها الرومان في القرن الثاني الميلادي ليربط المدن السورية ذات الثقل التجاري بالطرق البحرية طريق يربط ما بين ميناء أيله على رأس خليج العقبة ومدينة دمشق ماراً بالبتراء وبصرى[١٢٩]– منطقة الدراسة– مما يعني أن هذا الطريق البري سهل سبل التجارة بين المراكز الحضارية في سوريا القديمة ومنطقة الشرق الأقصى، ولعل اكتشاف عملات رومانية في الهند ترجع لعصر أباطرة الرومان الأول[١٣٠] ما يؤيد هذا النشاط التجاري، ومن ثم لا يستبعد هذه التأثيرات الهندية في فسيفساء شهبا في أكثر من ملمح تمثل في الحُلي والملابس والسمات الشخصية.

اشتركت الشخصيات الرئيسة المصورة في لوحات شهبا الفسيفسائية أن تُوجت بالهالة المقدسة أو ما يعرف بال Nimbus الدائرية، فتُوج ديونيسوس يسكب قطرات الخمر بالهالة الدائرية دون بان(صور رقم ١)، كما توج كلٌ من ديونيسوس وأريادني بالهالة الدائرية دون هيراكليس ومارون(صورة رقم ٣)، وتُوجت أفروديتي تخرج من زبد البحر كذلك دون المخلوقات البحرية المركبة (صورة رقم ١٠)، كما تُوج كلٌ من آريس وأفروديتي بالهالة الدائرية دون الشخصيات المصاحبة كالخاريس وتجسيد الفضيلة ومدينة شهبا(صورة رقم ١٣)، وتُوجت أرتميس كذلك بالهالة الدائرية دون أكتايون والحوريات المصاحبة(صورة رقم ١٦)، والمثير أن صور الفنان أينوماوس بالهالة الدائرية (صورة رقم ٢٤) ولم يفعل ذلك عندما قام بتصوير بيلوبس الشخصية المحورية في الأسطورة أو حتى هيبوداميا التي تأتي في المرتبة الثانية في الأهمية. وربما قصد الفنان أن الشخصية الرئيسة التي تسببت في توراث اللعنات في آل أتريوس كان أينوماوس من جراء فعلته وقتله لكل من يتقدم لخطبة ابنته ولا يفوز في سباق العربات غير المتكافئ فهو يملك جياداً غير تقليدية مهداة من رب الجياد بوسيدون، ولم يتغلب عليه سوى بيلوبس عن طريق خُدعة أو خيانة، ومن ثم توارثت اللعنات، وتستبعد الدراسة أن يكون أسلوب مرحلة زمنية فقد صور ديونيسوس يسكب

---

127 فيليب حتي، ١٩٥٠، ٤٣٤.

128 فاطمة صلاح الدين موسى، ١٩٩٥، ١٨٢.

129 Chalesworth, M., 1926, 134- 135.

130 فاطمة صلاح الدين موسى، ١٩٩٥، ١٨٢.

الخمر بهالة دائرية مقدسة (صورة رقم ١) وتؤرخ بالمرحلة الزمنية نفسها التي تؤرخ بها لوحة بيلوبس (صورة رقم ٢٤).

تضاربت أراء الباحثين[١٣١] حول أصل الهالة المقدسة ورجحت الدراسات أن أقدم تمثيل للهالة ظهر في الفنون الهندية؛ إذ كان أول ظهور لها في تمثال المعبودة الهندية مايا كما ظهرت كذلك في تماثيل بوذا[١٣٢]، ثم نقلت إلى الفنون البارثية ثم الفنون اليونانية ومنها إلى الفنون الرومانية والبيزنطية، الأمر الذي يشير بوضوح أن وجود الهالة يسبق بأمد بعيد وجودها في الفن المسيحي وأن وجودها كان يعني التأكيد على الأهمية والقداسة والتميز للشخصيات المصورة[١٣٣]، وأن أكثر أنواع الهالات انتشاراً في الفنون الرومانية كانت الهالة الدائرية دون الهالات البيضاوية والمشعة والمستطيلة والصليبية[١٣٤]، وإن لاقى النوع الأخير قبولاً في الفنون البيزنطية[١٣٥]. ومن ثم فإن الهالة ترمز لمحورية الشخصية المصورة وإبراز أهميتها، وهي سمة شرقية على الأرجح نقلت من الهند للفنون اليونانية والرومانية طبقاً للصلات التجارية الوثيقة عبر العصور ما بين الشرق والغرب، وعليه، فإن الأصول الهندية للهالة بأنواعها يرجح ما تراه الدراسة من وجود تأثيرات هندية واضحة في لوحات شهبا كالحلي والملابس الحريرية وبعض الملامح الشخصية كالنُدبة التي صورها الفنان كعلامة للحُسن ربما عندما أراد أن يصور معبودة الحُسن والجمال أفروديتي متأثراً في ذلك بتصوير المرأة الهندية الجميلة.

تظهر الرمزية في تصوير ديونيسوس يسكب قطرات الخمر من قرن الخيرات والكانثاروس مع وجود الصلبان المزينة للزخارف المحيطة بالموضوع الرئيسي بوضوح (صورة رقم ١ ،٢) ربما تشير هذه اللوحة إلى طقس سكب الخمر أو ما يسمى طقس الأفخارستيا أو التناول في تعاليم الديانة المسيحية[١٣٦]، وربما تشير بعض الزواحف وسلة الثعابين أسفل قدم ديونيسوس إلى فكرة الغنوسية[١٣٧] في الديانة المسيحية والتي ترمز الثعابين فيها إلى الأرواح الشريرة التي تعبر عن الشيطان[١٣٨]، ومن ثم انتصار السيد المسيح والمسيحية عليها أو ترمز الزواحف بشكل عام إلى قوى

131 Smith, W., 1875, 175; Perry, J., 1907, 20-22; Didron, A., 2003, 37- 39.
132 Didron, A., 2003, 40.
133 كرستينا ناجي وديع، ٢٠١١، ٥٧ – ٥٨.
134 Perry, J., 1907, 21.
135 كرستينا ناجي وديع، ٢٠١١، ٣٦٥.
136 هذا الطقس من الأسرار السبعة في الكنيسة، وله أهمية خاصة نظراً للاعتقاد بأن السيد المسيح هو مؤسس هذا الطقس، للمزيد عن هذا الموضوع، راجع:
Caldecott, S., 2006, 19- 22.
137 Giovanni, F., 1990, 5-6.
138 Gouch, M., 1973, 78 – 80, pls .63 – 68.

الشر التي تحيط بالمؤمن(١٣٩). كما قد يشير المشهد إلى السيد المسيح والشراب المقدس الذي يؤدي إلى الانتقال من الناسوتية إلى الإلهية(١٤٠)، ويرمز هذا الطقس في الوقت نفسه إلى الشراب المقدس للسيد المسيح مما يحقق حالة روحية تنقل المؤمن من الكيان الناسوتي إلى الكيان الإلهي والتي تتمثل في حالة ما بعد شرب الخمر المقدس(١٤١).

ربما حرص الفنان على التأكيد على مبدأ الصفاء والنقاء من تصويره لمشهد ولادة أفروديتي من الصدفة(١٤٢) (صورة رقم ١٠، ١١) ، ومبدأ العذرية والقدسية للديانة الجديدة من خلال تصويره لأرتميس الربة الإغريقية العذراء (صورة رقم ١٦) حيث ظهر الصليب بأشكاله المتنوعة في الإطار الداخلي للوحة (صورة رقم ١٩)، كما ظهرت بعض الطيور في الإطار الرئيسي لهذه اللوحة(صورة رقم ١٨أ،ب) وأهمها طائر الحمام والذي قد يرمز إلى روح القدس(١٤٣) أو يرمز للسلام إذا صور يحمل غصناً للزيتون(١٤٤) وقد صورت حمامة تحمل غصناً للزيتون بمنقارها في الإطار السفلي للوحة (صورة رقم ١٨ب)، كما صور الطاووس كذلك في اللوحة (صورة رقم ١٨أ) ليرمز ربما إلى الخلود وعدم الفناء(١٤٥) وجميعها معان هدفت إليها الديانة الجديدة حينذاك وما قد يرجح دلالة هذه المعاني ورمزيتها وجود الصلبان بشكل واضح في أطر لوحة ديونيسوس (صورة رقم ١،٢) ولوحة أرتميس وأكتايون(صورة ١٦، ١٩). جدير بالذكر أن أصل منشأ الطاووس يرجع إلى الهند(١٤٦)، مما قد يشير إلى مبدأ التأثير والتأثر سالف الذكر.

ويبدو – من خلال دراسة هذه اللوحات– أن الفنان عمد إلى تصوير موضوعات مختارة بعناية من الموروث الأسطوري ربما لخدمة غرض ما أراده الفنان أو ربما لتوظيف هذه الأساطير المختارة توظيفاً يتناسب مع المرحلة الزمنية التي ترجع إليها هذه الفسيفساء، الأمر الذي حقق الثراء والأهمية لهذه اللوحات. وكان من غير المفضل تصوير الموضوعات الأسطورية على لوحات الفسيفساء في العصر الروماني نظراً لعدم استيعابها تفاصيل الموضوعات الأسطورية بل كان يفضل تصويرها بالفرسكو على جدران المنازل والفيلات الرومانية(١٤٧)، وتعد لوحات شهبا بهذا استثناء لا نظير له مما يشير إلى أهمية هذه اللوحات البالغة والتي أكد عليها الفنان غير مرة وهذا الثراء الذي تمتعت به المنطقة الجنوبية من سوريا بفضل إمبراطور اعتلى

139 عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، ٢٠١١، ١٣٣.

140 Elsner, J., 1988, 13.

141 محمد عبد الفتاح، ٢٠٠١، ٤٦١ .

142 Graves, R., 1967, 49 – 50.

143 عزت قادوس، محمد عبد الفتاح،٢٠١١، ١٣٢.

144 كرستينا ناجي وديع، ٢٠١١، ٤٤–٤٥.

145 Gouch, M., 1973, 18.

146 Ferguson, G., 1989, 23.

147 عزيزة سعيد محمود ، ١٤٧،٢٠٠٣.

عرش الإمبراطورية في منتصف القرن الثالث الميلادي تقريباً وأراد أن يصنع من مدينته شهبا مدينة كبرى تضاهي الميتروبولي Metropoli أو أمهات المدن حينذاك.

جدير بالذكر أن الفنان كتب أسماء الشخصيات المصورة إلى جوارها على اللوحات باللغة اليونانية(صورة رقم ٢٣،٢٤،٢٠،١٣،٤) رغم تأريخ اللوحات بالنصف الثاني من القرن الثالث الميلادي وبدايات القرن الرابع الميلادي؛ الأمر الذي يشير إلى تغلغل الثقافة اليونانية في المجتمع الروماني حتى نهاية العصر الروماني المبكر، كما يشير ذلك أيضاً إلى أنه إذا كان الرومان قد تفوقوا على الإغريق حربياً، فإن الإغريق في الوقت نفسه تفوقوا عليهم حضارياً، وبهذا انتصرت ثقافة المغلوب على ثقافة الغالب. ورغم ذلك فقد تأثرت اللغة اليونانية فيما يبدو باللغة اللاتينية قليلاً؛ فيلاحظ أن حرف السيجما σ،ς في الكتابات على اللوحات يأخذ الشكل الهلالي يشبه حرف السي **C** في اللاتينية كما في كتابة اسم بوثوس وديونيسوس(صورة رقم ٤)، والشئ نفسه في كتابة اسم الخاريس وآريس(صورة رقم ١٤، ١٥)، كما تتضح في اسم أرتميس (صورة رقم ٢٠)، كما كُتب بالطريقة نفسها في اسم أوينوماوس(صورة رقم ٢٥). جدير بالذكر أن حرف السيجما بهذا الشكل الهلالي قد عرف في الفن الروماني خاصة على العملة ابتداءً من منتصف القرن الأول الميلادي تقريباً وشاع استخدامه في نهاية القرن الأول الميلادي[١٤٨]، واستمر بهذه الكيفية فيما يبدو من لوحات شهبا حتى نهاية العصر الروماني المبكر.

جدير بالملاحظة كذلك أن الفنان انتقى موضوعات أسطورية لشخصيات ذات أصول آسيوية أو شرقية؛ فديونيسوس ذو أصول فريجية[١٤٩]، وأفروديتي ذات أصول شرقية ووقفت إلى جوار الطرواديين ضد الإغريق وأيدها في ذلك آريس[١٥٠]، كما أن أرتميس ولدت في جزيرة ديلوس وقامت بتأييد الطرواديين أيضاً ضد الإغريق مع توأمها أبوللون[١٥١]، كما أن بيلوبس ذا أصول آسيوية[١٥٢]، الأمر الذي يشير إلى اختيار الفنان لموضوعات منتقاة من الميثولوجيا الإغريقية ليعبر بها عن قوميته وانتمائه لشرقيته أو ربما يشير بها إلى أصول الإمبراطور فيليب العربي الشرقية، وفي الوقت نفسه اختار معبودات ذائعة الصيت في العصر الروماني، ثم وظف هذه الموضوعات لتعكس رؤية المجتمع وتخدم أفكاره.

---

148 Minle, J., 1933, I, 14.
149 Euripides: Bacchae.462; Apollodorus , II.5.3.
150 Hesiod, Theogony, 188; Euripides, Helen, 1098; Apollod. I. 3.
151 Hesiod Theogony 918; Apollod. ii. 5.
152 Paus. vi. 22; Apollod. ii. 4; Diod. iv. 74.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً. المصادر:

- Apollodorus , The Libarary ,Translated by Frazer, J., London,1939.
- Apollonius of Rhodes, The Argonautica, Translated by Seaton, R., Cambridge, 2009.
- Apuleius, The Golden Ass, Translated by Adlington, W., London, 1947.
- Athanasius, Translated by Forbes,F., New York, 1999.
- Cicero, various works collected in: The Basic Works of Cicero. Ed. Moses Hadas.New York, 1951.
- Diodorus Siculus, Bibliothea Historica, Translated by Oldfather, C.H., Harvard University Press, 1935.
- Euripides. Cyclops Translated by Grene, D., Lattimore, L., and Arrowsmith, W., London, 2002.
- Euripides, Helen, Translated by Rutherford, R., and Davie, D., London, 2003.
- Euripides: Bacchae Translated by Esposito, S., Podlecki, A., and Halleran, M. London, 2002.
- Herodotus,The Histories, Translated by Selincourt, A., London, 1996.
- Hesiod, Theogony, Loeb Classical Library volume,ed. by M. L. West,Oxford, 1966.
- Homer, Odyssey, Translated by Morry, A., Cambridge, 1919.
- Homer, The Illiad, Translated by Wyatt, W., London, 1999.
- Hyginus, Fabulae, Translated by Smith, R., and Trzaskoma, S., London, 2007.
- Ovid Metamorphoses, Translated by Martin, Ch., and Knox, B., Oxford, 2005.
- Pausanias, Description of Greece, Translated by Jones, W., Ormerod, H., London, 1926.

- Philostratus, Heroikos, Translated by Aitken, E., and Maclean, J., Oxford, 2005.
- Pindarus, Olympia, Translated by Christ, W., London, 2009.
- Plinius, Natural History, Translated by Healey, J., London, 1991.
- Plutarch, Theseus, Translated by Robbins, E., Lodon, 2009. .
- Theocritus, Idylls, Translated by Verity, A., and Hunter, R., New York, 2008.
- Vitruvius: De Architectura, Translated by Frank Granger, Harvard University Press, 1931.

ثانياً. المراجع الأجنبية:

- Bailey , D., 2000, Painting with A scene from the Story of Oedipus , Roman Egypt, Province of An Empire , The Treasures of the Egyptian Museum ,ed. by F . Tiradritti, The American University in Cairo Press.
- Balty, J., 1977, Mousaiques antiqutes de Syrie, Bruxelles.
- Beazely, J., 1963, Attic Red Figure Vase Painters, Oxford.
- Beazley, J.D. 1967, Attic Red figure vases in American Museums, Rome .
- Bieber, M., 1955, The Sculpture of Hellenistic Age, New York.
- Bieber, M., 1961, History of Greece & Roman Theatre, Princeton University Press.
- Blazquez, J., 1993, Mosaicos Romanos de Espana, Madrid.
- Boardman, J., 1985, Athenian Black Figure Vases. London.
- Boardman, J., 1985, Greek Sculpture, the Classical Period, London.
- Boardman, J., 1994, The Diffusion of Classical Art in Antiquity, Princeton University Press, New Jersey.
- Bowder, D., 1982, Who Was Who in the Greek World 776 – 30 B . C, Oxford.

- Bowman, A., 2005, The Cambridge Ancient History: The Crisis of Empire, A.D. 193-337, Cambridge University Press.
- Burn, L., 1991, The British Museum of Greek and Roman Art, British Museum Press.
- Canduci, A., 2010, Triumph & Tragedy: The Rise and Fall of Rome's Immortal Emperors, London.
- Carpenter, T., 1986, Dionysian Imagery in Archaic Greek Art, Oxford .
- Carpenter, T., 1991, Art and Myth in Ancient Greece, T. H., Ltd, London.
- Charlesworth, M., 1926, Trade Routes and Commerce of the Roman Empire, Cambrdge.
- Cherry, D. & Kyle, D., 2005, A History of Rome, Blackwell.
- Caldecott, S., 2006, The Seven Sacraments: Entering the Mysteries of God, London.
- Cleadat, M.J., 1914, Foulles A cheikh Zouede, ASAE, tome.15, le Caire.
- Cook, R., 1966, Greek Painted Pottery, London.
- Didron, A., 2003, Christian Icongraphy, vol.1, Trans. E. Millingston, London.
- Dillon, S. 2006. Ancient Greek Portrait Sculpture, Cambridge University Press.
- Dunbabin, K., 2006, Mosaics of the Greek and Roman world, Cambridge University Press.
- Edgar, M., 1974, Catalogue General des Antiquites Egyptiennes du Musee du Caire, Nos27425-27630, Greek Sculpture, Otto Zeller Verlag- Osnabruck.
- Edwards, M., 1960, “Representation of Maenads on Archaic red- figured vases “JHS IXXX.
- Elsner, J., 1988, Imperial Roman and Christian Triumph, Oxford.
- Erim, K. T., 1975, Aphrodisias Excavations, Bulletin 75 – 1.

- Farjon, A., 2005, Monograph of Cupressaceae and Sciadopitys. Royal Botanic Gardens, London.
- Ferguson, G., 1989, Signs and Symbols in Christin Art, Oxford.
- Fisher , J ., 1995,The Change of Religious Subjects in Graeco – Roman Coroplastic Art , from , Alessandria e il Mondo Ellenistico Romano , (Alessandria, 1992 , Rome.
- Fullerton, M.D., 2000, Greek Art, Cambridge Uni.Press.
- Gabra, S., 1971, Chez Les Derniers Adorateurs Du Trismegiste,La Necropole D'Hermopolis ,Touna El Gebel , Caire.
- Gardner, E., 1910, Six Greek Sculptors, London.
- Giovanni, F., 1990, A History of Gnosticism, Oxford.
- Gouch, M., The Origins of Christian Art, London, 1973.
- Grant,M.,1995, Myths of the Greeks and Romans, New York
- Graves, R., 1967, The Greek Myths , Vol. I,II, Penguin Books, Ltd., London.
- Griffin, J., 2001, Virgil, from The Oxford Illustrated History of The Roman World, edited by J. Boardman and Others , Oxford.
- Haynes, D. 1965: An Archaeological and Historical Guide to the Pre-Islamic Antiquities of Tripolitania. London.
- Heing, M., 1983, Hand book of Roman Art, Phaidon.
- Heintze, H. V., 1990, The Herbert History of Art and Architecture, Roman Art, The Herbert Press, Ltd, London.
- Hoff, D., 1981, Hellenistic Statues of Aphrodite, New York.
- Houghtalin, L., 1996, The Personofictations of The Roman Provinces, USA.
- Jentel, M. O., 1981, Aphrodite, in: Lexicon Iconographicum Mythological Classicae (LIMC), II, Zurich.
- Kerenyi, C., 1967, Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life, Princiton Uni. Press.
- Kerenyi, C., 1982, The Gods of the Greeks, London.

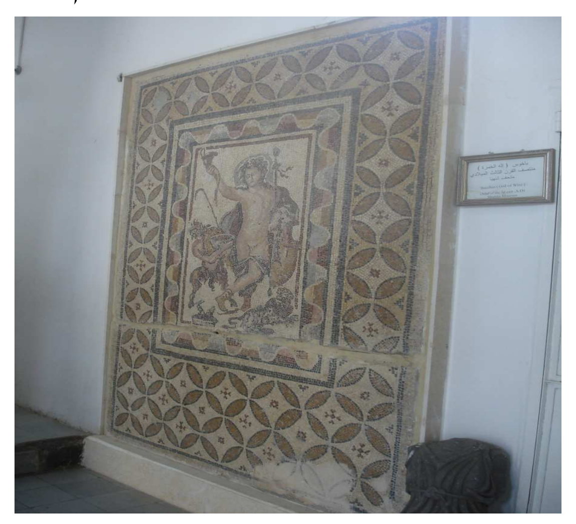
- Kleiner, D., 1992, Roman Sculpture, London.
- Kleiner, D., 1992, Roman Sculpture, New Haven: Yale University Press.
- Lacy, L., 1990, " Aktaion and a Lost Bath of Artemis", JHS,Vol.110.
- Lane, A.1971, Greek Pottery, London.
- Lindsay, J., 1965, Leisure and Pleasure in Roman Egypt, London.
- March, J., 2001, Cassell's Dictionary of Classical Mythology, New York.
- Minle, J., 1933, Catalogue of Alexandrian Coins, Oxford Uni. Press.
- Morford, L. & Lenardon, R., 1991, Classical Mythology, Virginia.
- Odenthal , J., 1987, Syrien .Hochkulturen zwishen Mittelmeer und Arabischer Wuste , 5000 jahre Geschichte inspannungsfeld von Orient und Okzident , Du mont Buchverlag Koln.
- Penglase, Ch., 1994, Greek Myths and Mesopotamia, New York.
- Perry, J., 1907, "The Nimbus in Eastern Art", BMC XII, London.
- Pollitt, J., 1986, Art in the Hellenistic Age, Cambridge Uni.Press.
- Raabe, A., 2007, Imagining Roman-ness: A Study of the Theater Reliefs at Sabratha, Chapel Hill.
- Richter, G., & Minle, M., 1935, Shapes and Names of Athenians Vases , New York.
- Ridgway, B. S., 1977, The Archaic Style in Greek Sculpture , New Jercy , Princeton Uni . Press.
- Robertson, M., 1981, A Shorter History of Greek Art, Cambridge Uni. Press.
- Rose,H.,1997, Handbook of Greek Mythology, London

- Segal, A., 1981, "Roman Cities in the Province of Arabia" The Journal of the Society of Architectural Historians, 40.2.
- Smith, W., 1875, Nimbus in Dictionary of Christan Antique, vol.1 Boston.
- Souter, A., 1917, Greek New Testament, Oxford.
- Strong, D., 1980, Roman Art, New York.
- Trendall, D., 1939, Paesten Pottery, Rome.
- Turner, P. & Coulter, Ch., 2001, Dictionary of ancient deities. Oxford: Oxford University Press.
- Vermeule, C., 1968, Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor, Cambridge Uni. Press.
- Walker, S., 1995, Greek & Roman Portraits, London.
- Webber, C., 2001, The Thracians 700 B.C- 46 A.D, London.
- Webster, T., 1939," Tonds Comosition in Greek Art " JHS , IXL.
- Wheeler, M., 1964, Roman Art and Architecture, London.
- Wilson, R., 2001, "Roman Art and Architecture " in The Roman World , ed. J . Boardman and Others, Oxford Uni. Press.
- Woodford, S., 1982, The Art of Greece and Rome Cambridge Uni. Press.
- Zahran, Y., 2000, Septimius Severus Countdown to Death, London.

ثالثاً.المراجع العربية والمعربة:

- رستوفتزف، ١٩٥٧، تاريخ الإمبراطورية الرومانية الاجتماعي والاقتصادي، ت. زكي علي، سليم سالم، القاهرة.
- شيماء عبد المنعم عبد الباري، ٢٠١٠، ملابس شعوب آسيا الصغرى والأناضول وتصويرها في الفنون اليونانية والرومانية من القرن السادس ق.م إلى القرن الثالث الميلادي، درسة اثرية، رسالة ماجستير غير منشورة بكلية الآداب/ جامعة عين شمس.
- عبد المعطي شعراوي، ٢٠٠٥، أساطير إغريقية، الآلهة الكبرى، ج٣، الأنجلو المصرية.
- عزت زكي قادوس، ١٩٩٤، التماثيل البرونزية الصغيرة المحفوظة في المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية، دراسة تحليلية مقارنة، مجلة كلية الآداب بسوهاج جامعة أسيوط، العدد١٦.
- عزت زكي قادوس، ٢٠١٠: آثار العالم العربي في العصرين اليوناني والروماني (القسم الأسيوي)، الإسكندرية.
- عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، ٢٠١١، الآثار القبطية والبيزنطية، الإسكندرية.
- عزت زكي قادوس٢٠٠٠، آثار العالم العربي في العصرين اليوناني والروماني، القسم الآسيوي، ط٢، (دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية.
- عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٠ : تمثالا حربوقراط وديونيسوس في مجموعة سيدي بشر بالمتحف اليوناني الروماني ،دراسات في آثار الوطن العربي ، كتاب الملتقى الثالث لجمعية الآثاريين العرب الندوة العلمية الثانية، الجزء الأول ،القاهرة .
- عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٠، التصوير – الموزايكو – الاستكو في الفن الروماني، الإسكندرية.
- عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، التصوير والزخارف الجصية البارزة والموزايكو في الفن الروماني، الإسكندرية.
- عزيزة سعيد، منى حجاج،٢٠٠٢: الآثار اليونانية والرومانية في العالم العربي، الجزء الثاني قارة آسيا، الإسكندرية.
- عزيزة سعيد محمود،٢٠٠٧: النحت الروماني من البدايات الأولى وحتى نهاية القرن الرابع الميلادي، الإسكندرية.
- عنايات محمد أحمد، ٢٠٠٦، حضارة مصر البيزنطية، الإسكندرية.

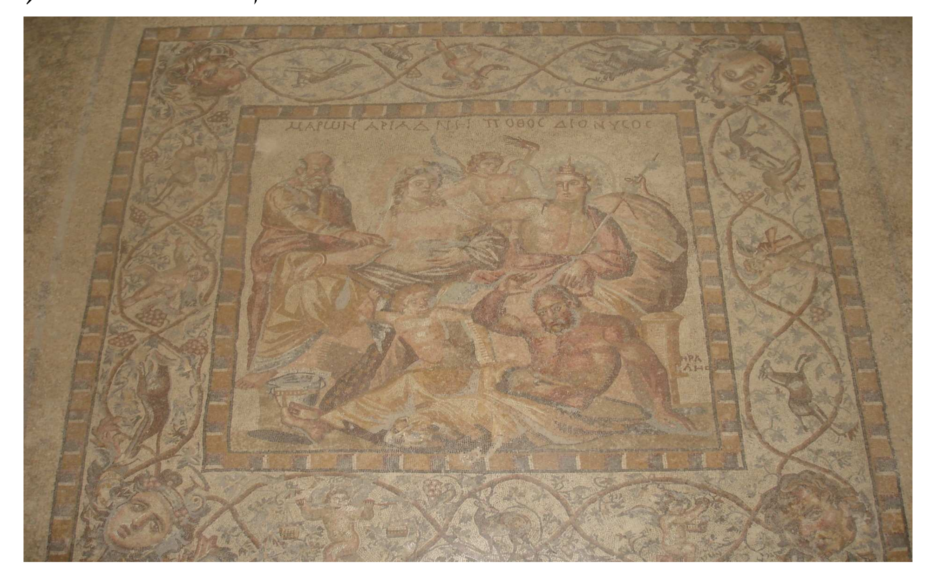
- فاطمة صلاح الدين موسى، ١٩٩٥،" العرب والتجارة الدولية في العصر الروماني" مجلة الدراسات البردية والنقوش، العدد الثاني عشر، ج١، القاهرة.
- فيليب حتي، ١٩٥٠، تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، ج١، ت. جورج حداد، عبد الكريم رافق، بيروت.
- كرستينا ناجي وديع، ٢٠١١، تصوير القصص الديني في العصر الروماني المتأخر ٣١٣- ٦٤١م، رسالة ماجستير غير منشورة بكلية الآداب/ جامعة عين شمس.
- محمد عبد الفتاح السيد، ٢٠٠١، "الرؤية الموضوعية في نقد الفن الكلاسيكي في القرنين الثالث والرابع الميلاديين " ضمن كتاب المؤتمر الرابع للآثاريين العرب، الندوة العلمية الثالثة، دراسات في آثار الوطن العربي ٢، القاهرة .
- مصطفى زايد، ممدوح المصري، ٢٠٠٥، "دراسة لمجموعة الفسيفساء المكتشفة بحفائر الشيخ زويد والمحفوظة بمتحف الإسماعيلية"، مجلة كلية الآداب بجامعة حلوان، عدد ١٨.
- منى عبد الغني حجاج،١٩٩٧، أساطير إغريقية مصورة في الفن، الإسكندرية.



صورة رقم (١)
لوحة فسيفساء تصور ديونيسوس يمارس طقس سكب الخمر/ متحف شهبا
المصدر : تصوير الباحث



صورة رقم (٢)
تفاصيل مشهد اللوحة الرئيسية
المصدر : من تصوير الباحث



صورة رقم (٣)
لوحة تضم ديونيسوس وأريادني/ متحف شهبا
المصدر : تصوير الباحث



صورة رقم (٤)
المشهد الرئيسي للوحة
المصدر : تصوير الباحث



الجانب الأيمن



الجانب الأيسر

صورة رقم (٥)
تفاصيل الإطار العلوي للوحة ديونيسوس وأريادني
المصدر : تصوير الباحث



الجانب الأيمن



الجانب الأيسر

صورة رقم (٦)
تفاصيل الإطار السفلي للوحة ديونيسوس وأريادني
المصدر : تصوير الباحث



صورة رقم (7)
تفاصيل الجانب الأيمن للوحة ديونيسوس وأريادني
المصدر : تصوير الباحث





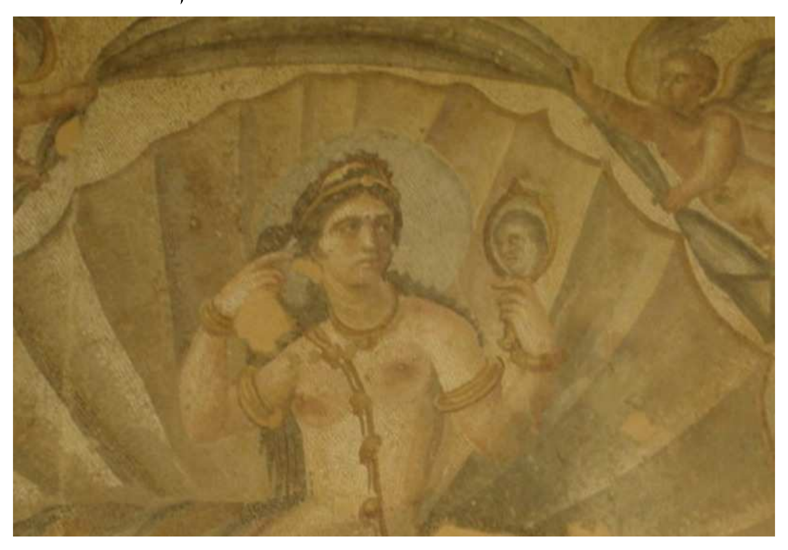
صورة رقم (٨)
تفاصيل الجانب الأيسر للوحة ديونيسوس وأريادني
المصدر : تصوير الباحث



صورة رقم (٩)
مشهد يوضح الرؤوس الأربعة كما في لوحة ديونيسوس وأريادني
المصدر : تصوير الباحث



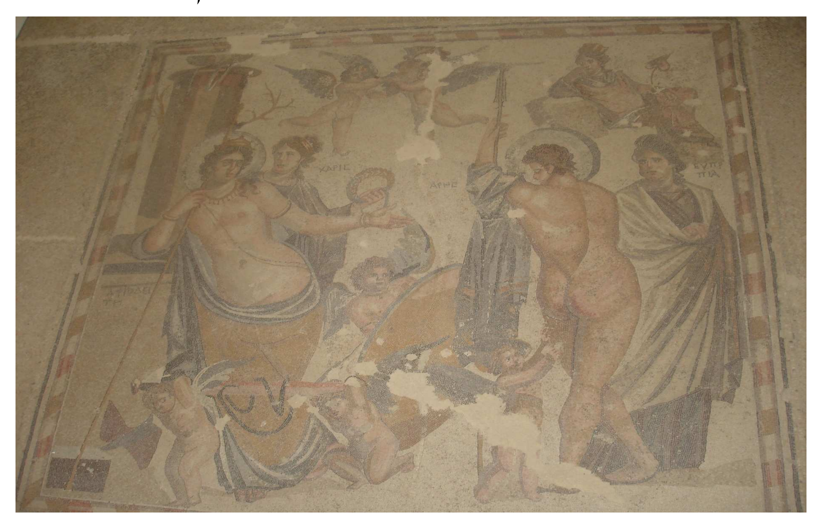
صورة رقم (١٠)
لوحة توضح ولادة أفروديتي من زبد البحر – متحف السويداء
المصدر : تصوير الباحث



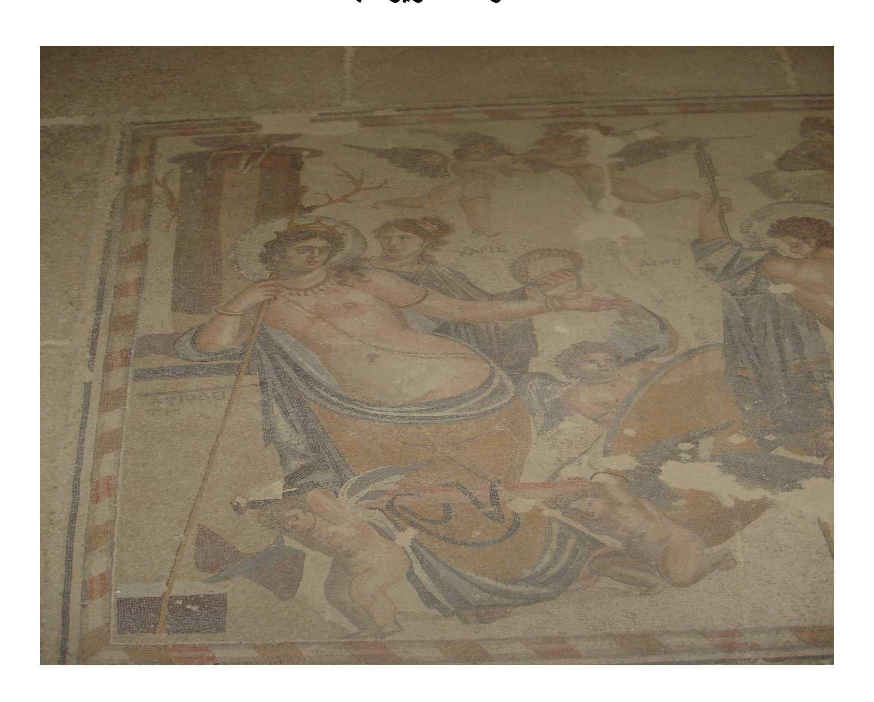
صورة رقم (١١)
تفاصيل من اللوحة تبين تصويراً نادراً حيث تبدو صورتها في المرآه
المصدر : تصوير الباحث



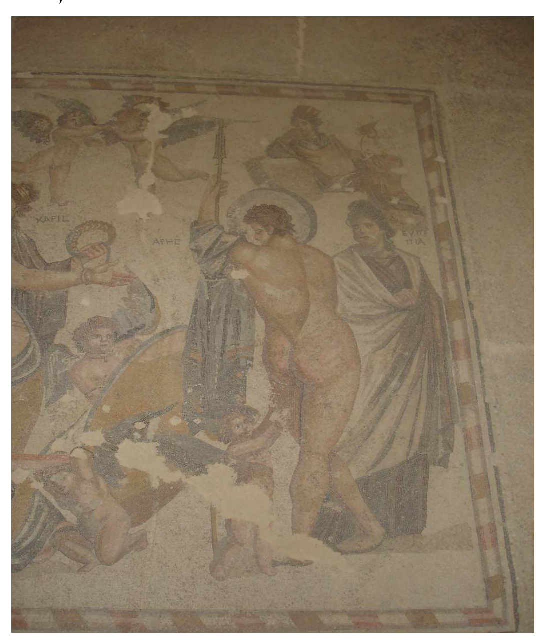
صورة رقم (١٢)
تفاصيل من اللوحة / الكائنات البحرية لتعبر عن البيئة التي ولدت منها أفروديتي
المصدر : بمعرفة الباحث



صورة رقم (١٣)
لوحة تجمع بين أفروديتي وأريس / متحف شهبا
المصدر : تصوير الباحث



صورة رقم (١٤)
تفاصيل من اللوحة تعبر عن أفروديتي واتباعها من الإيروتيس والخاريس
المصدر : تصوير لباحث



صورة رقم (١٥)
المشهد المسرحي الدائم يتميز بالأعمدة الرخامية والجرانيتية المميزة
المصدر : تصوير الباحث



صورة رقم (١٦)
لوحة توضح أسطورة أرتميس وأكتايون / متحف السويداء
المصدر : تصوير الباحث



صورة رقم (١٧)
تفاصيل من اللوحة / تبدو إطارات اللوحة خلف الباحث
المصدر : بمعرفة الباحث



صورة رقم (١٨أ)
تفاصيل من اللوحة / زخرفة الإطار بالجيرلاندات الغنية بالعناصر المختلفة
المصدر : تصوير الباحث



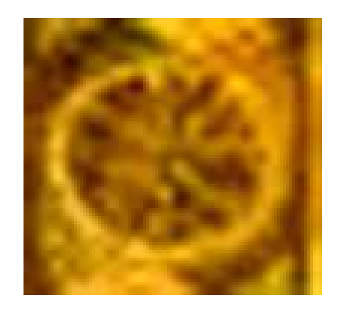
صورة رقم (١٨ ب)
تفاصيل من اللوحة / تصوير أتيس المعبود الشرقي في إطار اللوحة
المصدر : تصوير الباحث



شكل أ– صليب متساوى الاضلاع



شكل ب – صلبان متداخلة على هيئة شطرنجية

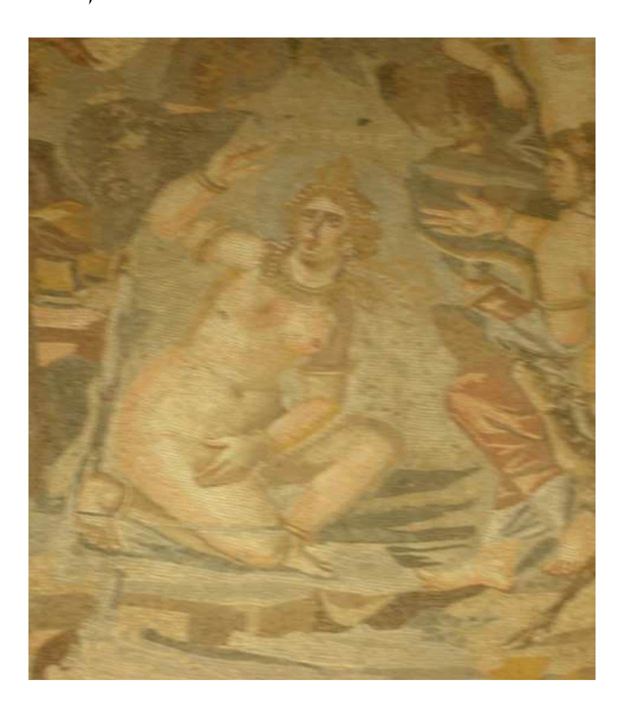


شكل ج – صليب على شكل حرف X وهو صليب اندراوس



شكل د – الصليب الأورشليمي

صورة رقم (١٩)
تفاصيل من أشكال الصلبان المصورة في الإطار الداخلي للوحة أرتميس
المصدر : تصوير الباحث



صورة رقم (٢٠)
مشهد من اللوحة الرئيسية يوضح فزع أرتميس كما يوضح حُليها
المصدر: تصوير الباحث



صورة رقم (٢١)
تفاصيل من اللوحة/ التاج الذهبي لأرتميس
المصدر: تصوير الباحث



صورة رقم (٢٢)
أكتايون في الجانب العلوي في بداية المسخ إلى آيلة
المصدر: تصوير الباحث



صورة رقم (٢٣)
تفاصيل لمشهد التعبير عن الحدث وقت الظهيرة
المصدر : تصوير الباحث



صورة رقم (٢٤)
لوحة فسيفساء تصور أسطورة بيلوبس وهيبوداميا/ متحف دمشق الوطني
المصدر : تصوير الباحث



صورة رقم (٢٥)
بيلوبس داخل القصر أمام أيونوماوس في حضور هيبوداميا ومن أعلى مشهد بداية السباق
المصدر : تصوير الباحث



صورة رقم (٢٦)
تفاصيل من اللوحة / لقاء بيلوبس وهيبوداميا ومن أعلى مشهد نهاية السباق
المصدر : تصوير الباحث



صورة رقم (٢٧)
الباحث إلى جوار بورتريه فيليب العربي بالفيلا الرومانية المنسوبة إليه/ متحف شهبا
المصدر : بمعرفة الباحث